

T.C.
DİCLE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

117093

SOYUT SANATTA PENTÜR RESİM
(ŞEKİL, BİÇİM VE RENGİN DAYATISI)

117093

HAZIRLAYAN
BAHATTİN EREN

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMAN YAYIN MERKEZİ

DANIŞMAN
YRD. DOÇ. SİNAN ŞENÇİÇEK

DİYARBAKIR

2002

ÖZET

Her sanat yapıtı alımlamayla yaşar; Üreten sanatçı tüketen kişi ise izleyicidir. Bu bağlamda sanatçı, dayatı, yapıt-izleyici diyalog birliği ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı görme, duyumsama ve düşünmenin bütünleştiği görülür.

Dayatı denemeleri için seçtiğim sanatçılar ve yapıtları arasındaki diyalogu ortaya çıkarmaya çalıştım. Alımlamaya etkin olarak katılan izleyici resmin ona verdiği yanıtlara göre değişik algılama boyutlarıyla karşılaştığını ve alımlamanın bir algılama bütünlüğünden oluştuğunu vurguladım. Daha çok biçim, şekil, renk etkisinin uzaysal orientasyonunu açıklamaya çalıştım. Örneğin Picasso'nun yapıtlarını ele aldığımda içeriğin ve temanın güçlenmesini sağlayan şekilden biçime sıçrama ve renk kullanımını anlatmaya çalıştım. Bunu özellikle vurguladım. Nedeni, alımlayanın resimle diyaloga girdiğinde önyargısız olarak başlamasını sağlamak ve içerikli ya da içeriksiz olarak konu olan materyallere nasıl geniş açıdan yaklaşılabileceğini göstermeye çalışmaktı.

Bunun ötesinde, çalışmamı belli bir sınır içinde tutmaya özen gösterdim. Picasso ile birlikte başka sanatçıların yapıtlarını da karşılaştırarak ayrılan noktalarını da vurguladım. Başka deyişle konunun biçimsel sınır, ve içerik arasındaki ilişkilerin ve bu ilişkiler arasındaki denge uyumunu anlatmaya çalıştım.

Ancak benim amacım ele alınan sanat eserinin tarih içindeki yerini göstermek değil aynı dili kullanan bazı sanatçılarında eserlerine yüklemeye çalıştıkları dışsal etkenlerin ardındaki tüm değişik algılama boyutlarına ve alımlama çeşitlerine ve birbirinden çok farklı örüntüleri olmalarına karşın –ortak diyebileceğimiz bir temel yaklaşımı açığa çıkarmaya çalıştım (temel anlatım). Bu yaklaşım ise örgüyü kuran sanatçıların tek amacının izleyiciye mesaj ve bunun sonunda ise dayatıyı gerçekleştirecek özün temel örüntülerini anlatmaya çalıştım.

Öte yandan rastgele sezgisel bir yaklaşımla gerçekleştirilen görsel tasarımlar ve sanat yapıtları dahil-bugün içinde yaşadığımız bu karmaşık iletişim dünyasında, görsel duyularımızla doğrudan veya dolaylı bir biçimde senkronize olan her türlü fenomeni “kendi açısı doğrultusunda kavratmak ve onları bir anlam verebilmek için” bu alandaki evrensel şekil, biçim renk ve pozitif bilgilere gerek duyan sanatçının takındığı tavır ve sanat yapıtının oluşum sürecine ilişkin görsel formüllerden yola çıktım. Ancak, her sanat yapıtının derinliği ve gizli gücünü oluşturan örüntü birliği gibi, karmaşık basit temel faktörlerin oluştuğunu unutmamalıyız.

Bu alandaki kuramsal biçimin, bir bakıma, dış dünya fenomenlerine karşı olan görsel duyarlılığımızın koşullandırılmış çerçevesini de zorlayacak ve dolayısıyla görsel iletişimin bu tek yönlü “bombardımanına” karşı kişide oluşan tüketim mekanizması alımlamayla ortaya çıktığını anlatmaya çalışacağım.

İzleyici –yapıt-ressam arasındaki diyalogu sürdürürken, izleyicinin resmin ona verdiği yanıtlara göre değişik algılama boyutlarıyla karşılaştığını ve alımlamanın bu algılama boyutlarının bütününden oluştuğunu gördük. En son ele aldığım ve düşünmenin bütünleştiği, resimlerin insan varlığını tümüyle sardığı sonucuna varabiliriz. Alımlama sürecine soyutlama öğeleriyle bütünleşince yeni bir boyut çıkıyor karşımıza: Resmin şiirselliği ya da resmin ikinci boyutunun ortaya nasıl çıktığını göreceğiz.

“Her sanat yapıtı birşeyler ifade etmesi gerekir. Bu, en başta, yapıtın içeriğini oluşturan bütün ortaya koydukları örüntü birliği ötesine geçmesi gerektiği anlamına gelmektedir.”

Yani bir resimde her şey en aza indirgenmiş olmalı, simgeler diliyle konuşulmalıdır. Bu da nesnelerin ortaya koyduklarının ötesine geçmesi gerektiği anlamına gelmektedir.

ABSTRACT

Each art work lives by perceiving. Producer is artist and consumer is viewer. By this way the union of art-viewer, dialogue, artist and force get in question. So we see the compliment of "think", "feel" and "see".

I tried to show the dialogue between selected artists and their works of force tries and stressed that the viewer who joined the perceiving met kind of perceiving with various questions and its union. and global colors, shape, view in order to give direct or indirect means in our feelings "in his own way giving them meaningful states "with kinds of femoneon. Of course it's all about visual forms of the time of being of works. We mustn't forget the deepness and secret power with its knitting unity of all works. For instance, when I took Picasso's works to study, I tried to show the using of colors and flying of theme from shape to definite kinds and main idea what it means.

In This Area, While going on dialogue among – viewer –work and artist we saw pictures met the perceiving united by all dimensions and got various shapes by also the viewers. In the last picture the looked at, we found out that, the "look, see, feel, and think" perceptions got united with colours. In the perceiving time, abstract effects give another dimension. We saw the poetic ways of picture or the second dimension there is a relationship within limit and theme. So I tried to explain the balance the balance through it.

"Every work of art must state something. This means, first of all, the contains of all works are refer to objects one by one should get over that what they have still on." My first purpose was to show the place of art in the art history and the artists that used the same language had affects from outside and gave then to their works with dimensions and perceiving against there was different covers in fact. This can reach at the viewer as a message.

As I said at the beginning of my study, I tried to form one or more dimensions in common between the works of selected artists and viewers in this compelling time for compelling trials. Out while we were on drive about dialogue between the picture and itself, we found out that picture met various perceiving dimensions and it bred a whole perceiving statue. I felt the pleasure of getting away from "ISM" by nongiving

unsimilar works of art. Largely, I tried to state spaceful orientation of shape; colour effect for instance, when I took picasso's arts in hand, I tried to close the theme to refer to it and using colors and trans form shape to colour in order to it gets stronger. I specially talked about it. Because I tried to show haw to take the material with large angle with theme or without and provide to start the perceiving without prejudice when picturing is in contact with it. It this while from that theorytical shape, in the single visual sight I tried to talk about this finishing mechanicsm as bombing in "Just conditioning" area that it refers to out world feneomenon.

Out of this, I took a great care about keeping in a certain limit. I gawe commentaries to arts of picasso and other's. I put forward the sperating points by companing the arts of these artistics. On the other hand, I tried to give the harmany of balance and the connection between contents and limit of shape in the theme.

My reason was to show the place of the work of art in the time of date and I tried to show the troubles from outside effects that some artists who use the same languages still over loading.

That is, everything in each work must be got underlimit, be spokor by the language of symbols. So this means objects should pass over. What they give us.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Bu çalışma jürimiz tarafından Güzel Sanatlar EĞİTİMİ Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı, Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: İRD. SINAN FENCİÇEK

Üye : DOÇ. AHMET ATAN

Üye : DOÇ. NECİHİ ÖZKAYA

Üye :

Üye :

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım

...../...../.....

Prof. Dr. Abdülhakî TURAN
Müdür

Enstitü Müdürü

.....



ÖNSÖZ

Çoğu zaman sanat “akıllıca işlerden kısa kaçışlar” olduğu içindir ki fikir hayatının başlangıcından beri gayet çeşitli gruplar tarafından suçlandırılmış ve hoş görülmemişlerdir. Bundan dolayı en büyük öfkeyi, ahlakçılar göstermiştir. İnsan hayatının perişanlığını ve düzensizliğini hafifletmek gibi ciddi endişelere kendini vermiş kimselerce daima sanat, hayat gibi ciddi bir işi bir tarafa bırakıp bir oyalama olarak görülmüş, duyular yoluyla ruhu rahatsız eden bir faaliyet olarak kabul edilmiştir. Ressamlar içinde en şairane olanı “picasso” bile yaptıklarından dolayı, ahlâki sebepler yüzünden suçlu bulunanlardan biridir.

Kendinden önce gelen ahlakçıların durmadan tekrar ettikleri fikri ortaya attı işte sanat insan düşünüş ve faaliyetlerinin yerleşmiş düzenini bozabilir, bir şairin hayal edip yarattığı şeyler. İnsanları hayatın zorlayıcı günlük gerçeklerinden uzaklaştırabilir. Bundan başka müziğin yumuşak ve rahat nağmeleri, insanların savaş isteklerini hafifletip onları yatıştırabilir. Ressamlar gereğine uygun olmayan taklitlere anlam yükleyerek ahlâki bozan bazı durumlar yaratmışlardır. Bu kavram kargaşası her zaman bazılarını rahatsız etmiştir.

Güzellik düşkünleri gibi ahlâkçılarda sanatın her şeyden önce duyular vasıtasıyla baştan çıkardığının farkındaydılar. İnsanlar bu hayali eşyanın maddi ve oyalayıcı yüzeyine dalıp kalıyordu. İnsanlar tanrının ihtişamını hatırlatacağı yerde onları dünyanın ihtişamına sürüklüyordu. Renk ve şekil birbirinden ayırt edilemez. “Güzel ten nede olsa tendir.” Bu uyarım yalnızca cansız sanat eserine münhasır bir uyarımadır.

Eflatun ve Tolstoy gibi ahlakçıların farkında oldukları gibi, yeni sanatın insanda uyandırdığı duyumların sahiplerini nereye götüreceğini kim kestirebilir?

Bu temelden yola çıkarak şekil, biçim, renk izleyiciye ulaşırken izlenecek yöntem ve metot gibi konuları sanatçının izleyicinin kanını hızlandıracak doping ilacının kana nasıl şırınga edilmesini anlatmaya çalışacağım. İlerleyen konularda şeklin biçime dönüşmesi, obje ve izleyici arasındaki ilişkiyi biçimin temel kavramları (ilk anlamları)’nı tanıtacağım. Rengin temel kavramları biçimle olan sorunlarını ele alacağım.

Resim, şekil, tablolarla bu konuya destek verecek biçimlerin uzaysal (orientasyonu)'nun yön eylemin, dayatısını destekleyecek kavramları açıklamaya çalışacağım.

Bu araştırmada bana yardımcı olan ve beni yönlendiren tez danışmanım Yrd. Doç. Sinan ŞENÇİÇEK'e bize bu imkanları sunan sayın Doç. Ahmet ATAN'a sonsuz şükranlarımı sunarım.

Bahattin EREN



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT	III
TUTANAK.....	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1
1. Araştırmanın Konusu	1
2. Araştırmanın Kapsamı.....	2
3. Araştırma Yöntemi.....	3
Sınırlılık	3
4. Tanımlar	4
Kavram Dizini ve Kelimeler	4
1. GÖRSEL ALGILAMANIN BAŞLANGICI	6
1.1. Görme.....	6
1.2. Yapıta Mana (İçerik)	10
1.3. İçeriğin Hazın İzleyiciye Dayatısı.....	13
a) Dış Etken.....	13
1.4. Resimde Alımlama.....	17
a) Biçim ve İçerikte Öncelik	24
2. DAYATIDA SANATÇININ İÇ YAPISI.....	25
2.1. Sanatın Dayatıda Dinamik Yapısı.....	28
2.2. Yapıtın İzleyiciyle Kaynaşması ve Etkisi.....	30
3. ŞEKİL.....	35
3.1. Şekil Nedir?	36
3.2. Görsel Algılamada Geçmişin Etkisi.....	37
3.3. Şeklin Dayatısında İzlenilen Yöntem.....	40
3.3. İzleyicide Kavramların Şekillere Dönüşmesi	44
3.5. Algı Açısından Biçim(Form)	46
3.6. Şekil ve Biçimin Yerçekimine Uyumu	49
3.7. Dış Dünyanın İç Dünyaya Bağlantısı:.....	50

3.8. Biçimsel Denge, Çekim, Güç.....	54
a) Biçimin Dayatısında Güç Dengesi.....	58
b) Biçimin Önemli Etkileri Ağırlık, Yön.....	61
4. RENK.....	67
4.1. Etkileşimde Rengin Etkisi	67
a) Tuvalde Rengin Dili.....	72
4.2. Renklerin İçsel, Dışsal Manevi Hareketi.....	73
4.3. Beyaz ve Siyah Kutupların Çekim Kavgası	82
SONUÇ	90
KAYNAKÇA	96



GİRİŞ

1. Araştırmanın Konusu

Resim sanatının tarihi görüntünün, görmenin ya da algılamanın tarihinden başka bir şey değildir.

Görme yöntemi ise insanın nesneyle kurduğu ilişkiye göre değişir. Dolayısıyla bütün resim tarihi bir anlamda görsel felsefenin tarihidir.

Hayat insanların bir çoğu için çok kez ağır bir uyuşukluk halidir. Gözleri vardır, açık ve seçik olarak göremezler kulakları vardır, iyice, güzelce işitemezler. Kendilerini düşünmeye ve duymaya zorlayan binbir şey vardır; Buna göre rağmen uyuşup kalmışlardır.

İnsan dış dünyasında yarı sersem halde yaşar, bundan dolayı hayat, insanların çoğu için ağır bir uyuşukluk halidir. Kendilerini düşünmeye ve duymaya zorlayan binbir şey vardır; Buna rağmen uyuşup kalmışlardır, davranamazlar, Ancak bazı ani ve kuvvetli bedeni hazlar onları bir an için yarı uyuşuklu davranıştan kurtarıp şuurlu, otomatik bir davranışa sürükleyebilir.

Nasıl oluyor da sanatçı başıboş bir davranış sergileyen insanı yarı rüyadan kurtararak iç dünyasına girmeyi başarıyor. İstenmedik bir uyarmadan iç dünyasına girmeyi başarıyor, ya da iç dünyayı alt edebiliyor.?

Bu soruya soyut sanatı en kısa biçimde ifade etme tekniği ile pratik gerçeklere gidilen yola cevap vermeye çalışacağım, önemli “olan biçim değildir biçimin işlevidir” yani bitmiş bir hikâyeyi izleyiciye dayatı, hazzını, kavratma vb. eyleminin dayatısını sonuçlandırmaktır.

Yani nesnelerin dıştan göründüklerinden daha fazla oldukları hakkında bilgi (çok seslilik) dıştan içe yüzeyden derine giden bir incelemeyi. Bu inceleme, oluşma, gelişme üreme, dallanıp budaklanma meyve verme gibi sorulardır. Yani sanatın işlevi ve dayatısı sanatın en başta gelen temel sorunlardan biridir. Nasıl ki dengesiz bir insan yere düşmeye muktedirse dengesiz bir bina yıkılmaya mahkumsa işlevi olmayan

yapıtların evrenselliğe ulaşması mümkün ve olanaksızdır. İşlevin temel sorunlarından biride izleyiciyle kaynaşabilmektir.

Bu olgudan dolayı, sanata dış biçimden çok dış biçimin ardındaki manevi sorunlar üzerine düşünmeye başlamıştır. İzleyiciye dayatı ve şeklin, biçimin, rengin yön eylemi temel sorun olarak ele alınmıştır.

İşte bu sanatın bombardımanı karşısında izleyicinin yapacak hiçbirşeyi yoktur. Real gerçeklerin yerine pratik değerler egemen olur. Bu da insanın karnının tok olması değeri değildir. Daha farklı değerleri taşır. Bu da yüzey üzerindeki yaratıcılığın değeridir. Bu değer hiçbir sınırı yoktur. Her zaman izleyen kişiyi açlığa sürükler. Bu da insanın kültür değerinden kaynaklanmaktadır.

Real gerçeğin değerinden kurtulmanın yoluysa empirik gerçeklikten nesnelerin dünyasından uzaklaşmayla başlar. Bu da yeni sanat yoluyla mümkün görülmektedir. Sanat, bugün nesnel-pratik gerçeklikten ayrılmaya iç fiziksel dış yansıma bütün halinde çıktığı saptanır. Sanatın özünün sıfır noktadan başka bir düzeye yükseltir. Bu başka düzeye geçiş nesnel görüntünün bozulmasına ve onların yok olmasına götürür. Böyle bir sanatın içeriksiz değil, real gerçek değil diğer sanatların ulaşamadıkları değere ulaşmayı amaçlayacaktır. Bu sanat geleneksel sanatın anladığı anlamda güzellik olmayacak, çok doğal obje ile ilgisi olmayan “non –figürativ” bir düzen olarak anlaşılacaktır.

Yani sanatın geometrileştirilmesi, geometri bir yapıya kavuşması ne ifade edecektir. Bu temel yaşamın temel sorunlarından uzaklaşması şeklin biçimin-rengin içe ve dışa hareketinin hesap yoluyla (hesap sanatı) olur. Böyle bir hesap sanatının beraberinde getirdiği estetik de, ilkelerini matematiksel hesaplarda bulan bir ilkedir. Ve bu ilkeler ne var ki, biçimlendirme ve aynı zamanda birer sembol (simge) değeri taşırlar. Çağın duygu ve dünyasını doldurabilecek yeni semboller yaratılmış olur.

2.Araştırmanın Kapsamı

Resimde izleyiciyi etkileyen etkenlerden şekil, biçim, rengin yüzeyde etkisini cevaplandırmaya çalışacağım.

1. Görmede algılama geçilirken kişinin kendisiyle muhakemesi (çatışma)
2. Yapıta öz ve içeriğin izleyiciyle uyuşması (Duyumda elde edilen mesajlar.
3. Algılama olgusunda “öge sayısı” yerine, yapısal görünümün önemi
4. Görsel deneyimde geçmişin etkisi (ket vurma) resimin büyüsel havası
5. Algıda faydalanma, derinlerde saklı olan iç mana
6. Biçim ve içerikte denge içten dışa hareketlilik görsel dağılımda Picassonun kompozisyonu tüme dağılımı
7. Dayatıda sanatçının iç yapısının dış yüzeyde şekillenmesi
8. Resimde karşılıklı etkileşim biçim, şekil, renk uyumu
9. Sanatın toplumsal aşaması
10. Kare içinde iki daire ve ortaya çıkan algısal durum ağırlık ve yönün etkisi
11. Nesnenin dış yapısı ve görsel şekillerin birbirini etkilemesi şekillerin iç muhteleviyatı
12. Biçim dayatısında güç dengesi ve yer çekimi
13. Dayatıda biçimin önemli etkisi ağırlık yön
14. Fiziksel açıdan rengin göze etkisi
15. Renk, şekil, biçim ilişkisi
16. Renklerin içsel ve dışsal manevi hareketi
17. Siyah ve beyaz kutupların çekim güçleri

3. Araştırma Yöntemi

Sınırlılık

Bu araştırma resim ve izleyici dayatı, kapsamı her dönemde ele alınmıştır. Araştırmada konuyu sınırlarken çıkardığım konular şunlardır.

1. Neo klasisizm ve preromantizm (Fransa, Almanya, İngiltere, İspanya)
2. XIX Romantizm Fransa, İngiltere
3. Fransız Resim Sanatında Doğaya açılış Barbizon Ekolü

4. XIX ikinci yarısında sanat empresyonizm, post empresyonizm, sembolizm nabiler

5. 1900 sanatı ya da Art Nouveau,

- a) Fovizm
- b) Kübizm
- c) İtalya'da fütürizm ve naif sanat

6. XX. Paris Ekolü, soyut sanat,

- a) Ekspresyonizm
- b) Avant-garde sanatı
- c) Dada
- d) Sürrealizm

4. Tanımlar

Kavram Dizini ve Kelimeler

Aksiyon : Etki

Asimetrik : Simetrik Olmayan

Disharmonie : Armonisizlik

Empresyonizm (1850 : Sanat Akımı (İzlenimcilik)

Expresyonizm : Sanat Akımı (Eğmek bükme)

Esquisse : Müsvete (eskiz)

Fresko : Yaş sıva üzerine toz boyayla resim yapma sanatı

Guarnika : Barış ve savaş konulu resim (P.Picasso 1952)

Harmoni : çoklukta birlik prensibi

İconaclasma : Put kırma hareketi

İsolasyon : (Tecrit) gücü ve Ağırlığı artıran öge

İsomorphic : Karşılıklı İletişim (Eş biçimsel)

Nikai : İzin

Non Figürativ : Figürsüz olmayı ifade eder. Malewitsch resimlerinde görülen çizgi ve rengin matematiksel düzeni

Petrouchka : (1911) Bale oyununun ismi

Parabol : Kubbe Ovali

Sübtrat : (Sanatın) varlığın dayanacağı temel

Süprematizm : (İçerisizlik) Malewitsch'te ortaya çıkar siyah ve beyazın anlatımı

Mamafih : Buna rağmen

Objektivation : Estetik form konusu

Transcenden : (Askın) daha yüksek hali

Polyplonik : Bir sanat yapıtını oluşturan tabakalar.

BÖLÜM I

1. GÖRSEL ALGILAMANIN BAŞLANGICI

1.1.Görme

Görme olayı gözde başlar beyinle bütünleştikten sonra şekiller anlam ifade etmeye başlar “Görme”, biri dışa diğeri içte olmak üzere iki etkinlikten oluşur. Bunlardan biri dış yüzeysel algılamadır, diğeri ise insanın sonradan ona tepki olarak yaptığı bir eylemdir. Görebilmek için önce dışımızdan bir şeylerin olması gerekir. Nesneden alınan duyumlar bize çarpar bize ulaşan etki gözün biçimi kavramasıyla etkinin biçimine varılır. Sonra gözümüz onu parçalara bölerek onu kendi iç dünyasında simgeleştirmiştir. O artık bizim damgamızı taşır. Yarı yarıya bize aittir. Düşüncenin nesneyle ilgilenmesi ise onu algılaması demektir. Etkinin şekillenmesi ise zihne teslim edilmesiyle başlar, onu alıp düşünceye dönüştürmedikçe etkinin biçimi yoktur. Yüzeysel olarak algılanan etki düşüncenin gerilerinde bir yerde kalır.

Görünüm dünyası yanılsama yoluyla görülmüş ve öyle tanımıştır. Ama yanıltıcı söz insanı bu çılgınlığa itse de insan bilgisi ve iç dünya sayesinde buna karşı koymayı öğrenmiştir. Göz dışarıdan gelen her etkiyi alır, ama bunu yaparken de o etkinin maskesini indirip içsel bir hareketle onu sihirli kutusundan çıkarıp dallanıp budaklanmasını sağlar.

Algılama; Düşünmek için imgelere ihtiyaç vardır. İmgeler ise düşünce içerirler. Bu nedene görsel sanatlar “görsel düşünme” dediğimiz olgunun da bir anlamda temelidir, varlıkların kendisine yüklenen anlamdır diyebiliriz. Bu savımızı örneklerle daha da açıklamak gerekiyor.

Sanatı bir görsel düşünme biçimi olarak görmenin bir hayli tek taraflı bir bakış açısı olduğu ileri sürülebilir ve sanatın bir başka işlevi de olduğu göz ardı edilmemelidir. Örneğin; sanat güzellik, mükemmellik, uyum ve düzen yaratır. Fantazyalardan doğan, ulaşılmaz olan, ilk bakışta görülmez olan şeyleri iç dünyasından kurtararak görünür kılar. Zevk yada hoşnutsuzluğa ifade kazandırır. Burada biz, sanatın bu ileri sürülen işlevlerinden hiç birini yadsımıyoruz. Fakat inandığım tek şey var. Sanatın bu amaçlarından tümünü yada bunlardan birini yerine getirebilmesi için, büyük

bir ölçüde bir görsel düşünme sürecine gereksinim vardır. Güzelliğin yaratılması seçme ve düzenleme sorunları ortaya koyar. Benzer şekilde bir nesneyi görünür kılmak için de o nesneye özgün en temel özellikleri kavramak gerekir. Bir sanatçı yapmakta olduğu sanat yapısının karakter yapısını imgenin el verdiği koşullar içinde işlemeyen, ne bir manzara resmi ne de bir heykel yapmayı ümit edebilir. Poul Klee'nin günlüğünde yazdığı bir mısradaki şunu söyler. "Ben ağlamamak için yaratırım. Bu hem ilk, hem de son derstir" tabi ancak Klee kadar büyük bir sanatçı ve insan ne için ağlanacağını ve sırf bu nedenle ya da bu durum karşısında neden sanat yapmak gerektiğini yapıtlarında en mükemmel biçimde ortaya koymuştur.

Yapıttaki öz, sanata yakıştırılan bir çok amaçlardan biridir. Aslında görsel düşünmenin ortaya çıkmasını sağlayan araçlardır. Güzellik, mükemmellik ve uyum insan gereksinimlerine uygun bir dünya sunmak yoluyla bir tür mutluluk duygusu vermek için hizmet görebilir. Fakat bunlar aynı zamanda, kavramsal bir bildiriye açık, anlaşılır tutarlı halde oluşturmak için vazgeçilmez koşullardır. "Estetik güzellik ne söylediği ile o şeyin nasıl söylediği arasındaki" eş biçimsel (isomorphic) karşılıklı ilişkidir." Paul Klee'nin bu sözcüğü sıradan anlamında nesnellik, sanat eserinde, her konunun zaten önceden mevcut bir gerçeklik biçimine bürünmek ve karşımıza bu tanıdık dışsal şekil içerisinde çıkmak zorunda olduğu anlamında anlaşılır. (Doç. Genç, Yrd. Doç. A. Sipahioğlu, 1990:173,187) kısır bir döngüyle anlatılanlar ile yetinmek isteseydik, o zaman Kotzebu'yu bile "nesnel" bir şair olarak adlandırayabiliriz, onun durumunda baştan sonra tekrar tekrar defalarca rastladığımız şey, basmakalıp gerçekliktir. (yani şekiller hep aynı şeyi bize anlatır dururdu) ama sanatçının amacı tamda gündelik hayata ilişkin malzemeyi ve onun görünüş tarzını soyup atmak ve içeriden gelen tinsel etkinlik yoluyla, yalnızca mutlak olarak akılsal olan şeyi ortaya çıkarıp, buna hakiki dışsal şekillenmesine yardımcı olmaktır. Dolayısıyla sanatın şekilleri konunun tam özünü vurgulamıyorsa şeklin dışsal gerçekliğini fazla ön plana çıkarmamalıdır; çünkü önceden varolan şeyin işlenişi, ölü nesneden başka bir şey olamaz. Dışsal gerçekliğe fazla gidilmemelidir. Zaten önceden varolan şeyin işlenişi, gerçekte kendinde en yüksel dirimselliğe yükselebile de daha önce Goethe'nin gençlik eserinden alınan bazı örneklerde gördüğümüz gibi içsel canlanışına dayanarak büyük bir çekicilik sunabilse de; yine de bu işleniş eğer sunan kişinin halis tüzünden yoksunsa o zaman, hakiki sanat güzelliğine ulaşamayacaktır.

“1805-8 de yayımlanmış k.j von Amim ve C. Brentono’nun derlediği halk türküleri”. Davulcu ölümü mahkum edilmiştir ve hapishanede infaz yerine götürülürken dostlarıyla konuşmaktadır.

“Bu, Blumengruss adlı şiirden alınmıştır, yak 1810”.

Dolayısıyla, ikinci bir sanat tipi kendi sıfatıyla dışsal olanı amaçlamaz; bunun tersine, sanatçı, “tema”sını yüreğinin derin içselliği ile kavramıştır. Ama bu içsellik o kadar saklı ve yoğun kalır ki, bilinçli açıklık için fazla çabalayamaz ve gerçek açıklığa ulaşamaz.

Rene Magritte’nin “eci n’est pas one pipe” adlı tablosunda içsel duygu o kadar saklı kalır ki bilinçli açıklık için fazla çabalayamaz ve hakiki açılma ulaşamaz. Magritte’nin öz sözlüğü, kendisiyle uyum içinde olmadığı dışsal Fenomenler Magritte’nin ima etme ve araştırmakta sınırladığı Magritte’nin içerdiği şeyin tam doğasını geliştirme gücünden ve kültüründen yoksundur. Sanatçının tablosunda ima ettiği “Bu bir pipo değildir” sözcüklerinin eklendiği resimde şaşırır kalırız. Sanatçı eserin halis tüzünden yoksun bir anlatım yakalayarak izleyiciyi etkilemeye çalışmıştır. Sanat bu tür sunum tarzına bağdaşık olmamalıdır. Dışsal olarak yalın olan soyut sanatın kökünde yatan, ama açık bir biçimde ifade edilmeyen daha engin bir duyguya işaret ederler; Çünkü bu evrede sanatın kendisi, içeriğini açık ve saydam bir biçimde aydınlığa çıkacak kadar gelişmemiştir; ve bu içeriğin zihin ön sezisiyle tahmin edebilmesini sağlayacak dışsal şeylerle yetinmek zorundadır. İç mana kendi içine sıkıştırılmış, kendi için anlaşılabilir olmak maksadıyla, yalnızca dışsal sonlu koşullar ve fenomenlerden yansıtılmıştır. Kuşkusuz bu koşullar ve fenomenler, zihindeki ve duygudaki yansılar pek belirsiz ifadeleri olsa da tam anlam ve mana yüklü değildirler.

Manet’in “Kırda Yemek” Resim (1) adlı tablosunda belirsizlik sembollerin realist mitolojik konularındaki çıplaklığını modern şehir yaşantısına uygulanması ahlaksızlık örneği olarak görülür ve bundan dolayı karalanmıştır ve tepki görmüştür. Manet’in bu resminde nesnenin iç manasındaki anlamı açıklayamama kargaşasına girdiği görülür.

Manet'in bu resminde nesnenin iç manasındaki anlamı açıklayamama kargaşasına girdiği görülür.

Resim (1)



Manet "Kırda Kahvaltı"

Yani kendisinin basit dışsal özellikleri içerisinde tanınmasını sağlayarak eserin dilsiz ve çekingen kalmasını sağlamıştır. Eserin her yerinde yankı yoksulluğu göze çarpar.

Manetin tablosundaki Atmosfer ve büyülu hava çıplak bayanlarla verilmek istense de yersiz ve zamansız renk ve şekillerin halis tüzden yoksun bir biçimde görücüye çıkması anlatımda dışsallık duygudan yoksun eserlerdir.

Magritte'nin "bu bir pipo değil tuvale sürülmüş boyadır". Bu tarz ya da bu hava pek çok eserinde göze çarpar. Özün bilincine girmeyen yalnızca dışsal şeylerden, kısmen kaba kısmen tatsız-durup kalan dar görüşlülüktür.

Oysa duygusunun ve tutkunun halis sanatta, ancak dışsal şey aracılığıyla pek zayıf bir yankı bulur. Duygu eksiksiz bir biçimde ya da kendi adına kendisini açıklamalıdır.

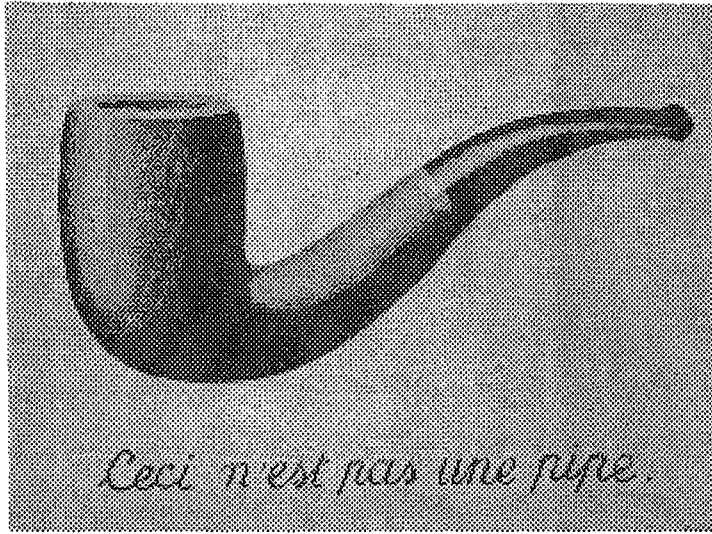
"Rena Magritte'de sanatın geleneksel özünü bir iletişim aracı olarak gördüğü halde kendisi ve ilişki kurduğu nesneler arasındaki sunuş yaparken çelişki göze çarpar. Cepheden çizilmiş kompozisyonlarından bire bir nesnelliği yakalarken nesneyle doğa doğayla iç dünyası arasındaki kopukluk görülür. "Düşlerin anahtarı" adlı bir eserinde dört farklı yapıtın altına farklı isimler yazmıştır. "Çantanın altına-Gökyüzü, Çakının altına -kuş, Yaprığın altına-masa, Süngerin altına ise sünger sözcüğü yerleştirmiştir" (Fauceat, 1997:12) Resim (2) Nesnenin amacına yada imge ilgi bulmaksızın resmin salt görünüşünü hesaba katmadan farklı anlamlar katmak hoş giden şeyin güzel olduğunu savunmak konuyu iç manadan saptırmak taklitçilikten başka bir şey değildir.

Sınırsız özgürlük, dürüstlük denilen iç gereklilik üzerine kurulmalıdır. Bu prensip sadece sanata has değildir, sanatçı ve içindeki öze bağlıdır.

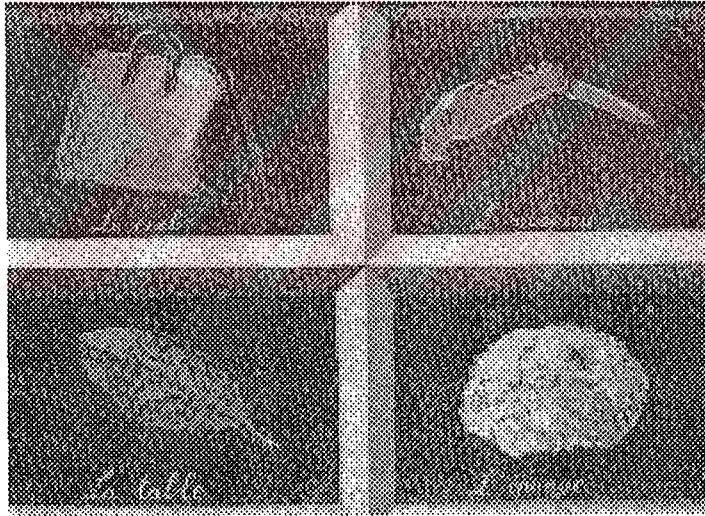
1.2. Yapıta Mana (İçerik)

Resim yeteneğine yada özel bir renk anlayışına sahip olan her insan eline aldığı kil,boya gibi malzemelerle bir şeyler oluşturmaya oluşturduğu geometrik biçimlere de ifade yüklemeye çalışır. Ama gerçekleri daha yakından incelersek " ifadenin, algılanan nesnenin" geometrik-teknik özellikleri tarafından değil, nesnenin gözlemcinin sinir

Resim (2)



Rena Magritte "Pipo"



Rena Magritte "Düşler Anahtarı"

sistemine gönderdiği varsayılan uyarılar tarafından iletildiğini fark ederiz. İfade olarak algılanan şey, nesnenin hareketli (dansçı, aktör), ya da hareketsiz (tablo, heykel) olduğuna bakılmaksızın, görsel görüntü tarafından iletilen yönlendirilmiş gerilim ya da “hareket” özellikleri (yani, güç, yer ve dağılımı) olmaktadır.”(Doç. Dr. Genç, Yrd. Doç. Sipahioğlu, 1990:128,129)

Günümüze değin ifadeye ilişkin resimsel örnekler, görsel güçlerin ifade ile ilgili anılarını bize gösterir. Picasso’nun “Ouernica” adlı tablosu yatay hareketliliği yıkılışın dinamik hareketini sağlamaktadır. Parçaların iç içe çok parçalı oluşu savaş konusunu anlatmaktadır. Burada doğa nesnelere zorunlu olarak değinmeden, ifadenin kendisinde yer aldığını göstermektedir.

Picasso’nun yapıtında figürler sanatçının ruhuyla ama elde bulunan şeyin özüyle kendisini tanışık kılan büyük bir ruhla vardır. Ve bu ruh biçimlerin derinliklerine inen tasvir etmek istediği konuyu zenginlik ve uyum doluluğu içinde, en özgür ve görkemli bir şekilde ifade edilir.

Bu bağlamda, idealin özsel doğasını koruyarak, hakiki nesnelliğin ne olduğunu burada öznel ifade yönünden şöyle belirleyebiliriz. Sanatçının iç yüreğinde, sanatçıyı esinleyen halis konuya ilişkin hiçbir şey gizlenmiş kalmamalıdır; her şey seçilen konunun temel özünü öne çıkararak şekillerde eksiksiz olarak açılım kazandırmalıdır. Ya da ifade edilmelidir.

Bundan dolayı, burada başka bir sorun ortaya çıkar. O halde sanatın içeriği nedir, ve neden bir içeriği betimlemek zorundadır. Bu konuda bilincimiz bize şu yargıyla karşı karşıya getirir. Sanatın görevi ve amacı, görsel düşünmenin ortaya çıkmasını sağlayan araçlardır. Güzellik, mükemmellik ve uyum insan gereksinimlerine uygun bir dünya sunmaktır.

Dolayısıyla sanatın içerik amacı şundan ibaret olduğu düşünülür. Sanat her türden uyuklayan duyarımızı eğilimlerimizi, ve tutkularımızı uyandırıp canlandıracak.

(a) İnsan göğsünün derinliklerinde ve çok çeşitli olanakları ve yönlerinde hareket ettirebilecek ve kımıldatabilecek şeyler aracılığıyla, en derin gizli kuytulardaki insani yüreğinin taşıyabileceği, üretebileceği duyguların bütün diziliminden geçmeye;

(aa) Tinin kendi düşünmesi içerisinde ve iddia içerisinde özsel ve yüksek ne varsa, bunları – soylu, öncesiz sonrasız ve hakiki olanın görkemliliğini duyguya ve seyre kendi hazı için kazandırmaya;

(aaa) Ayrıca talihsiz ve sūflî olanı, kötü ve suç olanı anlaşılabilir kılmaya, insanları hoşluk ve mutluluk verici olan şeyle olduğu kadar dehşet verici ve şiddetle sarsıcı olan şeyle de yakından tanıştırmaya;

(aaaa) Hayal gücünü aylak hayal gücü oyunlarına salıvermeye ve duysal olarak büyüleyici görünümünün ayartıcı büyüüne daldırmaya zorlayacaktır. (Altuğ- Hüner, 1994:46)

Bu görüşe göre sanat konusunun tümel zenginliğini, bir yandan dışsal varoluşumuzun doğal deneyimini tamamlamak için biçimin formunu tamamlayarak manasını, anlamını bize dayatacaktır.

“Asıllarına hayran olmadığımız şeylerin benzerlerine hayran olmamız şaşırtıcı şeydir” diye yakınırken farkında olmaksızın bir gerçeğe de değinmiş oluyoruz. Kısacası, bir yapıt izleyenin eksik parçasını tamamlamıyorsa ortaya çıkan öz yapıt niteliğinden uzaklaşır.

1.3. İçeriğin Hazın İzleyiciye Dayatısı

a) Dış Etken

Sanatçının, doğa ve toplum ile olan ilişkilerinde, etkilenmekten çok etkilediği de bir gerçektir. Bundan dolayı sanatçı izleyiciye kimi olanaklar hazırladığı da görmezlikten gelinemez. İlk izleyici doğup büyüdüğü çevrenin etkisinde kaldığı da bir gerçektir.

Çevreden elde ettiği algıları hiçbir zaman unutamaz, bundan dolayı izleyici izlenimlere açık bulunmaktadır.

Sanatın içeriğinden ayrılmayan bir uyum içinde birliktir. İçeriği biçimsel bir bütün olarak gördüğümüzde, özel estetik bir heyecan duymamız aynı uyumu kendimizde bulmamızdan kaynaklanır.

“İnsan vücudu ve organları bakımından olduğu kadar psikolojisi bakımından da bir düzen bir uyum örneğidir. Dış ve iç organları arasında bir uyum olmazsa o insan hastalıktır.” (Freud, 1988:111,112)

Sözgelimi olaylar dizisini belleğinde tutmayı yitirmiş, ya da aldığı kararları yerine getiremez olan bir insan yaşamdan kopmuş bir varlıktır. Bir şekil ya da biçim insanı etkisi altına alması ya da düzenin insanda saplantı haline gelmesi, insanda denge bırakmaz. Bu sıkıntı verici durum sanatçı ve izleyici arasındaki alt üst olan bilinçlerin ürünüdür.

Bu içerik öyle dayatılar yaratır ki, onları anlamak isteyende o yetileri öylece çalıştırır demekten başka bir yol yoktur.

Söylediklerimiz, sanat eserlerinin birer organik bütün olduğunu biçimin oluşumuna katkıda bulunan izleyicinin öğeleri, renkleri, ışık-gölgeleri seslerin ve bunlardan meydana gelen parçaların-parça ve bütün olarak tesiri farklı olmaktadır. Bütün olarak şahlanışa kalka yapıtın tesir etkisi daha fazla olur.

Bundan dolayıdır ki bir sanat eserinin şu figürü, şu köşesi başarılı, şu köşesi de başarısız diyerek bir değer yargısı vermek olanaksızdır. Bu gerçeği bugünkü biçim (Gestalt) psikolojisi denilen bilim dalı da: “parçaları birbirinden ayırdığımız, sözgelimi onları ayrı ayrı dikkate almak üzere bir portrenin geri kalan parçalarını kapadığımız zaman, anlamı kalmaz. (Yetkin, 1979 : 41-45)

Sanatın dayatısının işlevsel rolü anlatımdaki kararlılığında yattığı bilinmektedir.

Günümüzde ise, sanat ile dili arasındaki bu yakınlığın, semiotik’ in gelişmesiyle, sağlam kanıtlara dayanmaktadır. Ne olursa olsun, sanatın iletişimsel işlevi, kendinin bir toplumsal etkinlik olmasından en çok göze çarpan ve birincil olandır. Sanatçı ister bilinci olsun isterse bilinçsiz olsun insanların birbirleriyle alışverişte bulunma gereksiniminden doğmaktadır. Yapmış oldukları işin bilinçli ya da, ister kendi bulundukları etkinliği, öbür insanlara belli bir bildirim iletme olarak alsınlar, iletişimsel bir türden olarak sanat, nesnel olarak doğup varolur. Demek, kişisel bir olay olarak sanatın varlığının anlamı, tikel bir insanın kendinde biriktirmiş olduğu manevi deneyimlerin insandan insana aktarılmasından kaynaklanmaktadır. Sanat, insanlar

arasındaki karşılıklı alışverişin en yetkin biçimde örgütlendirilmesi isteğinden doğmakta, bu birincil amacına ulaşır ulaşmazda, insanda vazgeçilmez bir eğilim ortaya çıkarmaktadır. Demek ki, sanat, insanların birbirleriyle karşılıklı bir düşünce, duygu ve özlem alışverişin de bulunabilmelerinin özgül bir “bağlayıcı kanal” olarak, bireysel manevi yaşamın toplumsallaştırma görevini de görmektedir.

Sanatın zorlaması, böylelikle, öbür işlevlerinin gerçekleşebilmesinin koşulu olmaktadır. Sanatın dayatısı üzerine ne düşünürseniz düşünün, bu zorlama esnasında, bize yeni bilgiler, yeni yaşantılar, yeni değerlendirmeler, yeni istemsel tepkiler olanağına da veren bir kavramdır. Sanata bu bilgileri alabilmemiz istem dışı da olsa hoşnut bir durumdur.

Sanatın kendisine özgün görüntüsel göstergeleri içinde barındıran ve anlamını kavrayıp “kodunu çözerek” özümleyebileceğimiz bir sanatsal bildirimin varlığına sahiptir. Bundan dolayı tüm sanat yaratımları güzellik getirir, insanın yaşamını güzelleştirir. Zengin estetiksel bir sevincin kaynağını da oluşturur. Sanatın aydınlatıcı-yapıcı işlevini çözümlemeye çalıştığımız zaman sanat kendi iç hesaplaşmasının kavgasını verdiğini görürüz. Sanatın bu işlevi onun haz verici dediğimiz işlevinden yani sanatın aydınlattığı ve eğittiği kişilerde aynı zamanda estetik bir haz duygusunu dayattığını görür Sanatın bu gücü, izleyiciyi yapıta doğru çeken bir “Mıknatıs” gibidir. İdeolojik ve bilmece gibi belirlenmiş nitelikleri ne olursa olsun bir sanat yapıtında ifade yapıtın içeriğini oluşturan tek tek nesnelerin ortaya koyduklarının ötesinde bir boyut olarak gözükür. Ama sanatın haz verici işleminin anlamı, salt bu “hizmet işlevi”yle bitmez.

Sanat izleyiciye haz verir, çünkü bu sanat yapıtının biçimi, bu biçimde anlatımını bulmuş içeriğin özelliklerini karşılayan, yüksek derecede iç düzen, yetkin bir iç örgütlülük gösterir. Dolayısıyla sanat dayatısının da hazın işlevi, gerçekte var olan şeylerle, hem benzerlik, hem de benzemezlik gösteren birtakım yeni “şeyleri” gerekliliğin malzemesi içinden ortaya çıkaran “üretici”, “emeksel” enerjinin yeni sanatsal etkinlikteki zorlayıcı etkenlerin (biçim, içerik, renk) doğrudan doğruya bir sonucudur. Bu dayatısal hazın bilgilendirici, hemde eğitimsel, iletişimsel yola bu yaratımlara estetik bir değer kazandırarak, başka bir işlev görmesine yol açar.

Somut yaşamda insanların emeksel etkinliklerinin temelinde ki şey, hiç kuşkusuz, estetik olarak değil, yararsal olarak ölçülür; Manevi hoşlanma duygusu “ haz alma” pratik yararlılık derecesine göre değişir. Ancak sanatın yaşamsal olarak maddelendirilişi, bu yararsal amaçlardan özgür, olup somut değil imgesel nesneler ortaya koyduğu için seyir halinde olan kişinin, yaratan kişinin estetik duygusuyla karşı karşıya kaldığı için, bu karşılaşımından bir sevinç duygusu, sanatsal yaratıcı etkinliğin doğrudan doğruya bir işlevi olmaktadır.

“Dayatının haz verici işlevi, sanatın yalnızca özgür bir sanatsal bildirişimi değil, yüksek derecede örgütlenmiş bir biçim yaratmış olan, bu haz verici işlevi kendinde taşıyan yapısal kurgunun başkalarına ulaşmasını da sağlar. Bu hem ustalık hem de estetiksel duyuların organizasyonudur.

Gerçektende her sanat yapıtı bir “harika”dır, yaşamın yaratıcı yoldan yeniden dile getirilmesi harikasıdır.

Onun için, böylesine yapıtlarla karşılaşmaktan duyulan sevinç, aynı anda izleyicinin, o yaratıcılığın bilinçli yaratıcısına coşkusal yoldan bilince varmıştır. O büyük gizide ki fantazinin yanına yaklaşabilmesine yol açar.

Burada da sanatın haz verici işlevinin görece bağımsızlığıyla olduğu kadar, yüksek dereceden toplumsal değeriyle de karşılaşmaktayız. Sanat, insanlara bir hoşnutluk ve bir haz verişiyile, insanın kendinde barındırdığı, bilgi ve düşünce kapsamına doğru çekmekle kalmaz, insanların yaratıcı yeteneklerini de biçimlendirerek, yaratıcı potansiyellerini yükseltir, böylelikle insanları yetkinleşmeye doğru götürür.

Onun için her büyük sanat, her zaman için, ölümsüzlüğe hak kazanır. Homero’sun şiirleriyle, Novgord’un kiliseleriyle, Rafael’in resimleriyle aramızda ne denli tarihsel ve ideolojik uzaklık olursa olsun, bu yapıtların güçlü yaratıcı etkisi, bugün bizleri etkisi altına almaktadır.

Herkesi imgesel düşünceye ve bu dahi sanatçıların ustalığına daha da yaklaştırır. Herkesin yaratıcılık gücünü daha da geliştirmektedir. Kapitalist toplumlar da, ayrıcalıklı kesimler, yaşamdan alınacak haz kadar, sanata alınacak estetiksel hazzı da kendi bir ayrıcalıkları hale getirmeye çalışır. Buysa sanata yalnızca haz almanın eşit tabakaya ya

da yüksek bir aydın azınlığın harcı olduğunu söyleyen öğretilerde dile gelmektedir. (Kağan, 1996: 83,84). Buna karşın, maddeci estetik, herkesin böyle bir yeteneğe sahip olduğunu kanıtlar; Yeter ki, kurulu bir düzende, sanat anlayışı sanat sevgisi herkese verilsin, herkes de gelişmiş olsun. O insanın sanat sevgisini köstekleyip boğmasını. Onun için, sanatın, hem insan yaşamını estetik bir hazla zenginleştirme, hem de aynı zamanda geniş bir toplum değeri taşıyışına büyük bir önem vermemiz gerekir. Kısacası, “milyonlara insan için bir sevinç ve hayranlık kaynağı olmalıdır sanat.”

1.4. Resimde Alımlama

Görülüyor ki kimi izleyiciler resimde bir şeyler arar, iletişim kurmaya çalışır. Kimi de baktığı şekillerden bir mana çıkaramaz. Bundan dolayı ironik bir tavır sergiler. İzleyende resimdeki görüntüler derinlik duygusunu uyandırır. Atmosferin ahengi izleyicinin beynine odaklanır ve bundan sonra Meditasyon başlar. Atmosfer izleyenin kalbine dolu dolu dolar. İşte bundan sonra çekip gitmek kolay değildir. Görülüyor ki izleyici resimde bir şeyler arayıp bulmuş, yapıt ve bu yapıtı oluşturan kişiyle iletişim kurmak ister. Atmosferin oluşturduğu yüzeyin ardında bildik biçimlere benzer çeşitli biçimler algılanabilir.

Soyut, herhangi bir şeyi çağrıştıran, renklerin yoğunlaşmasıyla oluşan lekeler فضای oluşturur. Ne var ki dikkat resmin içine yoğunlaştıkça bunun salt renk katmanların oluşturduğu yoğunluğun farkına varılır. Alımlama sürecinde izleyicinin resimle başlattığı diyalog bir gelgitte devam eder. Göz bir şeylere benzeyen biçimler görüyor, ama resimden aldığı yanıt izleyicinin yanıldığını söylüyor, buna rağmen tablonun sihirli etkisinden vazgeçemiyor. Resimle arasında gidip gelen izleyiciyi beklentilerini indirgemeye zorluyor. Böylece tabloyla muhakemeye giren kişi yeni bir duyarlılıkla resime bakmayı öğrenecek.

“Göz ilk bakışta resmi bir bütün olarak görür, resmi sağ taraftan okumaya devam eder ve böylece resim izleyeni yavaş yavaş içine çeker. Resimde ki açık renkler, boya katmanları fark edildikçe tuvalden kopmak zorlaşır. İzleyici tuval üzerinde gezindikçe beklenmedik irili ufaklı biçimler, iç içe giren lekeler, iç içe giren lekeler görülmeye başladıkça artık yoğunlaşma başlamıştır. Atmosfer, biçim, şekil, renk uyumunun farkına varıldıkça, biçimler, şekiller, izleyicinin içinde ışıdamaya başlıyor. Ne var ki

gözün resim üzerindeki bu gezisi ilk izlenimi bozmuyor. Göz ne denli ayrıntıya dalarsa dalsın bütün yitirmiyor. Ve bundan sonra izleyici yerçekimsiz, zamanın artık duyumsanmadığı bir boşluğa dalıyor. Başka bir deyişli zaman ötesine çekiliyor. Ancak izleyicinin resme yaklaşımında bir değişiklik olmuyor. Resme dalma, zaman ötesine çekilme izleyiciyi resimden uzaklaştıran bir hayal dünyasına dalma ya da kendini dinleme süreci değil. Tam tersine yoğunlaşan bakma edimi, resmin içinde kalarak izleyiciyi içe dönük bir ruh haline sokuyor ve onu doğrudan resimle iletişim kurmasını ve düşünmesini sağlıyor. İzleyici az önce gördüğümüz gibi bütünden yola çıkarak resmi “okumaya” başlar. Okuma burada bir bakma-görme-düşünme süreci oluyor. Böylece izleyiciyle resim arasındaki düşünsel diyalog başlıyor. Sanatçı izleyiciyi hiçbir aracı olmaksızın resimle baş başa bırakıyor. Böylece alımlayan sanki bir yoğunlaşma alıştırması yaşıyormuş gibi resme bakmaya, resmi dinlemeye başlıyor. Bu olaya dokunma duyusu da katılıyor. (Resme elleme, boyaların üzerinde parmakları gezdirmeye yapılmaması gereken bir şey. Ne çare, artık izleyici bütüncüllük olayına çoktan dalmıştır.)

“Alımlama sürecinde düşünmeyi biraz daha derinleştiren izleyici bu resimlerin doğasıyla sıkı bağları olduğunun ayırıcısına varacaktır. Oranlar bir doğa görünümünü yapmıyor. Biçimler soyut, o halde doğaya bağlar nerede? İzleyiciyi güncel yaşamın sıradanlığından uzaklaştırıp zaman ötesi bir boşluğa çekiyor, içe dönük dingin bir ruh haline sokuyor, bir tür meditasyona götürüyor. Doğayla bağlar alımlamanın tam bu aşamasında belirginleşiyor. Bağlar doğrudan doğruya doğa olaylarıyla ilgili. İlk algılama doğrudan doğaya yöneliktir. Birincisi yılların oluşturduğu deneyimler ikincisi bir geçiş, uyarı, her an değişebilenler. İkincisinde resme yeni bir alımlama boyutu giriyor. İşaret ve simge dili.” (Bigalı, 1984:41,43)

Bu resimlerde elde edinilen bilgi bize gerçeği olanca çıplaklığıyla veriyor. Desek de sanatçı her zaman tuvalde boş bir zaman boşluğu bırakmasını bilmelidir. Yani kurmaca bir dünyayla bize bunu iletmeli. İzleyici her zaman yapıtı dış etkenlerle birlikte alımlaması kaçınılmazdır.

Algıdan faydalanma ise insanın varlığını tehlikelerden korumak ve yaşamını sürdürmek için çaba harcamak, didinmek zorundadır. Bundan dolayı yaşamı için ilk ihtiyacı olan şeyleri algılamak izleyicinin menfaatinedir. Yaşam savaşı içinde bulunan

izleyici için ayrıntılar değil izlenimler önemlidir. Susuzluktan içi yanmış bir insanın aradığı şu ya da bu su değil içmek için gerekli olan sudur. Dış algı her şeyden önce uygunlukların, genelliklerin algısıdır. Bilinç, yaşamı düzene koymak ve yönetmek amacı ile, eşya arasındaki faydasız, elde edeceği sıraya göre onları sınıflara ayırır. Şu masayı görüyorum dediğim zaman yalnızca gördüğüm şeyin bir masa olduğunu söylemekten başka bir şey yapmıyorum. Bunu bildikten sonra algı onunla ilgilenmez.

Bir eserdeki masanın algılanması zaman, mekan, biçim, içerik, katılık, renk uyumu gibi manaların izleyiciye gerçeklerin tekdüze algılanması ortadan kaldırılmış faydalı olan, ihtiyacın doğurduğu bir yönelim, dilin ve anlatımın etkisiyle algıdan faydalanır.

Yapıtla kaynaşma, günlük çabanın içinde uğraşan insanın pek azında rastlanan bu durum, sanatçıda ve sanat severde daha sık rastlanır. Bergson'un deyişi ile, onlarda "tabiat, algıya ihtiyaca bağlanmasını unutmuştur." (Bergson, Yetkin, 1987:48)

Görülüyor ki estetik heyecan, seyrine dalınan şeyin çıkarsız algısından gelmektedir. Estetik heyecanı en yoğun olarak uyandıran heyecan ise kuşkusuz sanat eseridir. Doğanın uyandırdığı duyular ve uyandırdığı çağrışımlar sanat eserinin sınırlılığından yoksundur.

Sanat eseriyle bütünleşen insanın gerçeklikten ve gereksinimlerinden uzaklaştığını görürüz. Bu sebepten dolayı bizi gerçekliğe götüren, günlük kaygılara boğan, psikolojik dengeyi bozan her şey estetik heyecanın damgasını engeller.

Tablodaki beklentilerin ilk koşulu duyumdur. Ama bu duyum imgeleri uyandırmasa, onları duygulandırmasa estetik heyecan bir anlık ve geçici kalır. Bir tabloda, bir şiirden, bir senfoniden beklediğimiz yalnızca çizgilerin, renklerin, sözcüklerin ya da seslerin soyut bir soyut düzenlemesi değil, ama bu düzenle sanatçının bir ruh anını sonrasızlaştırmalıdır. Bu bakımdan eksiksiz beklentiler hazların birleşimidir. Duyum ise beklentilerin başlangıç noktasıdır. Ama duyguların hammaddeleri tam olarak algılanmadıkça tablodaki beklentiler tam olarak algılanamaz.

Resim sanatında tuvale muhakemeye giden bir insan tablonun büyüüne tutulmuş gibidir. Benliğin takıntısına, bencil çabalardan, dirençten kurtulur. Yapıttan

istenilen beklentilere cevap alındıktan sonra da tatlı bir uykuya girmeyi bekler.

“Bir sanat eserine dalındığı zaman o eserden büyüleyici bir aynadan gelen mesajlar; her zaman ki ya da o andaki ruh halimizi meydana getiren heyecanlarımızı körüklemeye başlar. İşte yapıtın dinamik yapısından bize ulaşan enerjisi ve bu enerjiyle bizde oluşturduğu gerçek etki, yaşamsal kesitlerdeki aldığımız hazi bulmak isteriz ve yaşamdaki kesitin nabız atışını duymak isteriz.” (İpşiroğlu, 1993: 48,56)

Bu durumda sanat eserlerini kendi çıkarları doğrultusunda algılayan kişi kendi düzenini kurarak tablodan çıkar aramaya başlar.

Sanat eseri de biçimlerin simetrisi, ritmi, çizgilerin hareketsizliği renklerin parlaklığı ile aynı etkiyi yapar. Kısacası estetik heyecanın bizde uyanması için, sanat eseriyle kaynaşmak gerekir. Bu kaynaşma sanat yapıtıyla karşı karşıya gelen izleyici muhakeme yapmaktan kendini alıkoyamaz, karşı yapıtla çatışan kişi, dış dünyayı yoksa kendisine mi daha çok güveneceği sorusuyla karşı karşıya kalır. İzleyici ve yapıt arasındaki ilişki kurulan bağın sonu da eserden alınan mesaja bağlıdır. İnsan bir kez karşı karşıya geldiği yapıtla muhakeme yapmaya başladı mı, yani ben ve yapıt dediğinde iç dünyaya göçmekten başka bir seçeneği kalmaz ya da ikinci bir tutum olarak iç dünya dış dünyayla çatışarak tek bir çizgi üzerinde gidip gelir. Ama insanın görünüm fenomenlerinden birin seçmek zorunda kalır. Tabi ki bu savaşta tablonun tılsımlı havası kazanmıştır. İnsan iç dünyasıyla hesaplaşarak yapıttan vazgeçemez. Kendini toplamaya çalışır ve kendine gelmek için tablodaki nesnel görüntüden mesajlar alan izleyiciyi rahatsız etmeye başlar. Bu rahatsızlığın sebebi ise tablonun iç manasının tamamı ile çözülememesinden kaynaklanır. Şekillerdeki mana her zaman beklenildiğinden daha derinlerde saklıdır.

Bundan dolayı sanat görünmeyeni görünür kılmak, saklı olanı derinliklerden çıkararak bunları yassı bir düzey üzerinde şifrelerine göre yayarak özgürleştirmektir. Biçim ve içerik ilişkisinde imgelerle anlatılmak istenen kavram ne kadar tekilse bu kavrama özgün öğeler arası rekabet o denli fazla olacaktır. Yani bir sanat yapıtının biçimi de, tıpkı içeriği gibi, çok yönlü, karmaşık ve kendi içinde çelişmeli bir kuruluştur. Ancak, biçim temel bileşkenleri ile bunların bağlantılarını incelemeden önce, biçim ve içerik arasındaki bağıntı biçimin içeriğin alt yapısı olarak içeriğe hizmet

eden bir öge olduğunu kanıtlar. Bazı biçimci yorumcular ise bunun tersini kanıtlarlar. Biçim, onlara göre sanat içerikte değil biçimin öz yapısındadır. Sanat ideal yapısıyla “salt” biçimdir, bir içeriğin, estetik olmayan yükünden bütünlükle kurtulmuş, kendi kendine yeterli “biçim oyunudur.”

Bu da şunu anlatır. Eğer biçim tek başına sanat eseri olsaydı o zaman doğada var olan her nesne algılandığı zaman bir sanat eseri inceleniyormuş gibi bir duyguya kapılırdık. Biçimi içerikten ayrılması ona sanatsal mana yüklenmesi soyut bir bütünün yanıyla oluşur. Buda kuramsal yolla yapılır.

Bütün nesneler biçim ve içerikle beraber algılanmalı. Bu iki temel öge birbirinden ayrılmaz unsurlardır.

“Örneğin, ortada madde olmaksızın maddelerin hareket biçimlerini, iktidar olmaksızın devlet iktidar biçimini, düşünce olmaksızın da, düşünce biçimlerini somut olarak oluşturulacak herhangi bir yöntem yoktur.”(Kağan, Çalışlar, 1993:142). Tüm nesnelerin, olayların ve süreçlerin somut varoluşu içinde, biçim içerikten ayrılmaz. Bu içeriğin biçimlenmiş varlığıdır.

Çünkü sanat ta bu iki kavramın temel ortasında yer almaktadır.

Müzikle gamlar tek başına bir anlam ifade edebilir ama sanatsal içerikten tüzen yoksundur. Bu olay kendi yansıması, süslemeyi kendi başına bir sanat türü olarak görüşünden kaynaklanmaktadır. Bu sadece arabeskçilikten başka bir şey değildir; Mimaride nesnelerin üzerindeki süslemeler bir düzenlemeden başka bir şey değildir, bu nedenle süslemenin içeriği yalnızca süslediği yüzeyin anlamıyla dile gelir. Örneğin, “katı” ya da “gevşek”, “yumuşak” ya da “hareketli”, “tekdüze” ya da “sert” değişiminin sebebi de budur. İçerikten halis tüzen yoksun bu düzenlemeler arabesk müzikten farklı değildirler. Bunlar yalnızca kendini ve çevresini kandırmaya yarayan aldatmacaya yönelik bir eğilimdir.

Bu bakımdan, soyut sanatın kurucusu Wassilli Kandiski’den günümüz Amerikan “soyut dışa vurumcuları”na kadar, soyutçunun bir çok temsilcisi ve kuramcısının, yaptıkları sanat bir tiyatro oyuncusunun sahnede yapmış olduğu anlık rolden çok farklıdır. Çünkü, sanatçının kendi “iç dünyasının bir anlatımı” kanıtı olarak görülür

buda ilgi çekicidir.

Biçimin içerikten kopartılması sanat için bir ölümdür. Bunu hissedenler kendilerini biçimden sıyırmaya çalışmaktadırlar. Ama bunun farkında değildirler ki kendi çabaları bile soyut sanatçıların bu çırpınışları boş ve yersizdir.

Diyaletik maddeci felsefe gerçek dünyadaki nesnelerin, olayların ve süreçlerin içeriği, biçimle olan yasaların birbirleriyle bağlantılarının olduğunu kanıtlamıştır.

Estetik obje (sanat eseri), Estetik objenin yapı analizini yapmak, bu anlamda, sanat eserinin yapı analizini yapmaktır. Sanat eseri şiidir, müzikal bir kompozisyonudur, heykeldir, mimari bir yapıdır. Buna göre yapı bakımından çözümlenecek olan varolanlar bunlardır. Sanat eserinin varlığı, kendine özgün varolan bir varlıktır. Örneğin, Tuval üzerindeki tabiat ile gerçek tabiat aynı değildir. Yine bir portre, gerçek olan bir şey değildir. Bir insan heykelini hiçbir zaman canlı bir varlık olarak algılayamayız. Bir sanat eserinin varlık tarzı yada kaynağı başkadır.

Örneğin bir manzara resmi, tabiattan bir manzarayı gösterir. Ama tuval, üzerinde gördüğümüz tabiat, bizim için dışımızda varolan tabiatla özdeş olan bir tabiat değildir. Belki dışımızdaki tabiatla tuvaldeki tabiatın belli benzerlikleri olabilir. Ama tuvaldeki resme bakan onu sadece bir "resim" olarak kabul eder. Aynı şeyi bir insan portresi içinde söyleyebiliriz. Bu ikisi arasında modern olmanın dışında hiçbir ilgi yoktur. Birinde hakim olan tabiat real dünyanın kategorileri, öteki de hakim olan ise objektivation, (estetik form) konusudur. Bunun içindir ki değer yargıları yönünden de onlar, bazen büyük farklılıklar gösterebilir. Tabiatla güzel bulduğumuz bir şeyi, estetik bir obje yapınca yani sanatın objesi olunca onun hakkında vereceğimiz değer derecesi değişir. Bir tabii ki varlık örneğin tuval üzerinde bir portre haline gelince, onun hakkında vereceğimiz değer derecesi onun sanatın form kanununa uyup uymamasına göre olumlu veya olumsuz olacaktır. Çünkü tabiat objesi estetik obje hâline gelince, yeni bir değer sıkalası haline gelmiş olur. Buna göre estetik obje,su; generisi olan bir varlık varolandır. Bu bakımdan yapının varlık tarzı tabiatla ki varlık tarzı birbirinden tamamen farklıdır. Yani estetik objenin varlık tarzı özel bir varlık tarzıdır. Bu farklılık nasıl ifade edilmeli yada izleyiciye nasıl bir iletişim kurulmalıdır. Yani bir objeyi

anlatırken yada varlık tarzını ortaya koyarken "kendi başına" olan, var olan değil bir bütün olarak algılanan bir şeydir.

Varlık sanat eseri haline gelince real görünümünden kurtulur. Varlık halini aşar sahip olduğu transparanlığı artar, anlam kazanmış bir varlık olur. Varlık sanat eseri hâline gelirken, real varlığı aşması ondan bizim bir anlam bulmamızdan ileri gelir. Anlam kazanmış olan bir şey, seferine yükselmiş olan bir şey için transcenden'tır; (aşkındır) tasvir edilen bir nesnenin tabiattaki korrelatından ileri gelir. Bir nesnenin transcenden varlığı tabiattaki varlığından anlatımdan daha manalı ve içerik yüklüdür.

Bundan şunu çıkarabiliriz. Bir sanatçının dayatısının ne kadar güçlü oluşu "yani etkilemesi" sanat estetik objeyi tabiattan ve real objeden ayırırsa anlatım yüklerse izleyeni etkisi altına alır. " İrreal dışılık gösterilmek istenen şey real yada irreal, "Gioconda", (tamamıyla) birlik özelliğini taşır.

Bir örüntüler birliğinin sanat eseri olarak algılanmasının koşulları ve dayatısı daima örüntü birliği ile olur. Algıda Polyphonik yapı ve yapıyı oluşturan tabakalar:

Varlık tarzı bakımından karşılaştığımız ilk izlenim, real varlıktır. Real varlık heterojen değil homojen bir yapıdır. Homojen yapıda ise artık bir tabakalar düzeni söz konusu olmaz o, bizim yalnız duyulur alımlamayla verilmiştir. Buna göre tabakalar düzenini arka yapıda, irrealitede anlamak gerekir. Buna karşılık, görünen arka-yapı, yarı karanlık tabakalarına varıncaya kadar tabakalara bölünür; doğrudan doğruya değil de, başka tabakaların aracılığıyla; yardımcı olan tabakalarda irrealdir. Estetik açıdan da temellidir. Bu arada asıl mesele şudur (tabakalı yapı) soyut kavram olarak karşımıza çıkmaz somut ve konkret olarak görülür. İrreal hareketi heterojen olduğundan tabakalıdır.

Bu tabakalar nelerdir. Tabaka sayısı tamamen ne olduğu belirlenemez. Çünkü tabakaların birbirini koalaması ve bunların sayısı, eserin Meterioli ile beraber değişir. Bundan başka görüş tarzıyla ve bu görüş tarzına uyum form verme ile yeni stil denem şeyle değişir.

Ön yapı sınırından itibaren arka-yapıya doğru ne kadar çok tabaka bir birim kovalarsa o eser o kadar derinlik ve zenginlik kazanır. Tabakalar ne kadar az olursa eser anlatımda yoksun sayılır.

Şüphesiz bütün sanat eserleri bu tür tabakalara sahip değildir; ama herhangi bir derin tabaka onda bulunur. Bu da şunu anlatır dışsal olan şey, daima içsel olan şey tarafından belirlenir.

Görüldüğü gibi resimdeki tabakalar birbirlerini etkilerler arka planda daima tabakalı bir plan söz konusu olur. Böyle bir belirleme sanat eserinin biçim, şekil, renk konusunda uyum ve ahenk sağlar.

a) Biçim ve İçerikte Öncelik

Bu bakımdan biçimin içeriğin önünde yer alması yani biçimin üstte içeriğin altta olması biçim ve içeriğin doğal bağlantısının zorla bozulmasını sağlar. Bu durum sanatçının her şeyi serbest yapmasını engeller. Sanat algısı hiçbir zaman burjuvazi bir topluluğun egemenliği altına girip onlara hitap etmesine yönelik olarak eser üretmemeli bu tür davranışlar sanat biçiminin yerle bir olmasından başka bir şey değildir.

Bazen bu “biçim” kavramı, saptırılmaktadır. Kavramın çoğu kez yanlış kullanılmasına yol açmaktadır. Dışa vurumcu, simgeci ve gerçek üstücü yapıtların da biçimi denmektedir. Aslında bu akımlar, içeriğin öncelik oluşunun kabulüne dayanır.

Biçimcilik ise, her sanat dalının temelini oluşturan asıl yapıdır. Asalak gibi görünse de ondan vazgeçilmez ve onsuz da olmaz. Bu sebeple her sanat dalına girebilir.

Rus sanatçıların biçimi ön plana çıkarması çok yatkın noktadır. Bundan dolayı arabanın ata bağlanmasına benzetilir. Ama içerik karşısında biçiminde yardımcı bir rolü olduğunu unutmamak gerekir. Biçim ve içerik önceliğine en kesin yorumu Hegel’in terimlerini kullanarak varabiliriz. “İç biçim” ve “dış Biçim.”

Dış biçim; Her sanat yapıtında dış biçim bir bileşkenden bir bütün oluşturur. Konu, bileşim, ritim, plastiklik, renk, ezgi, uyum, uyak ve daha bir çok bileşken burada yer alır.

Bu düşünceyi desteklemek için Picasso'nun Quernica adlı tablosuna bakalım. Resim (3) Burada içerik, her şeyden önce, konunun dramatikliğinde ve şekillerin psikolojik etkisini derinlerden açığa çıkmaktadır. Bu öğeler olmaksızın, bu yapıt düşünülemezdi; çünkü, içeriğin dolaysız yoldan imgesel olarak somutlaştırılışı bunlarla oluşmaktadır. Bu arada resmin içeriğinin belgeli onları, resimdeki şekillerin öz biçiminde hissedilmektedir. Konunun siyah, beyaz ve gri tonlarla yapılması biçim ve şeklin özünü tamamen daha da güçlendirmektedir. Resmi renkli olarak düşünseydik şekillerin çarpıcılığı tamamen ortadan kalkacaktı.

2. DAYATIDA SANATÇININ İÇ YAPISI

Sanatçıyı tanımlaya tanımlayabilmek için yapıtın iç dünyasını iyi anlamak gerekir. Yapıt sanatçının aynasıdır.

Genel olarak nedir yaşamak? İnsan için yaşamak, çevresinde olanları, olup bitenleri yalnız işe yarayan yönleri algılamasından başka bir şey midir? İnsan yaşamını sürdürmek amacıyla algıladığı şeyler arasında ki ayrılıkları, özellikleri görmez, faydalı benzerlikleri arar. Acıkmış bir insanın aradığı şey ne pasta, ne de kektir. Yalnızca ekmektir. İnsan, en çok gereksinme duyduğu şeylere yöneliktir. Ama duygulardan birinin ya da ikisinin insanı bu durumdan uzaklaştırarak çıkarsız bir dünyaya götürmesi görüle gelen bir olaydır. Batmakta olan bir güneşe bakarak saatini ayarlayan, ya da rüzgarda dalgalanan altın başaklı buğday tarlalarına bakıp kazanacakları parayı hesaplayan şu iki adama bakınız! Onları başka bir akşamın zorlaması durmuş, istekleri susmuş, bir düş dünyasında, renklerin yağmur gibi döküldüğünü, altın başakların rüzgarda hışıldaması dalgalanışını yaşıyorlar. Onların bu durumdaki ruh durumuyla başka bir gecede yaşadıkları ruh durumunun hiçbir alakası yoktur. İşte bu durum sanatçının alışık olduğu bir durumdur.

“Sanatçının, bu kendine özgü yapısı ile, kendine uyan gerçekliği kavraması, can düğümü bulduran o iç güdüsel davranışına benzer. Artık tohum tarlaya düşmüştür. Yeşermeyi bekler.

Resim (3)



P.Picasso "Guernika"

Giderek, bir tek belli özelliği değil de olağan dışı bir nitelikler birleşimine sahip olan bir yaratıcı kişi tanımına varıyoruz. İşte kişiyi yaratmaya yönelten bu itici gücü sağlayan şey de, karışıklıklar arasındaki gerilim bu gerilimi çözmek için duyulan gereksinimi olduğu ortaya sürülmüştür. Dolayısıyla kişiyi zorlamaya yönelten itilerden birinin kimlik arayışı olduğunu öne sürmek ilk bakışta paradoksal görülebilir. Keza kişinin kimlik arayışının kökeninde yapıdaki şekillerin zorlayıcı özelliğe sahip olmasından kaynaklanır. Ego gücü yüksek yapılarda baskıcı rolün daha fazla olduğu görülür. Oysa, sanatçıların bazıları yapıtlarının çizdiği kadar güçlü bir kimlik yapısına sahip değildirler.

27 Ekim 1818'de Richard Woodhouse'a yazdığı bir mektupta şöyle der:

Bir şair var olan en şiirsellik dışı yaratıktır. Zira hiçbir kimliği yoktur; Sürekli olarak bir başka cismin içine girer. Güneş, ay, deniz ve itisel yaratıklar olan kadınlar erkekler şiirseldir. Ve değişmez bir tutum sergilerler. Oysa şiirde bu yoktur; hiç kimliği yoktur onun; Tanrının yaratıkları arasında şiirsellik dışı olan odur. Eğer ben bir şairsem acaba hakkımda yazacağım bir şey var mı?" (Yetkin, 1997:15)

Tam o sırada satürn ve Ops'taki kişileri düşünüyor olamaz mıydı? İtiraf etmesi çok zor ama, ağzından çıkan söz sanatçının kendi dünyasından kaynaklanan bir görüş olarak kabul edilmez. Acaba bu paradoks nasıl açıklanabilir?

a) yaratıcı kişi psikolojisinin bir özelliği de değişim ve gelişim kapasitesidir. Bu durumda dışarıdan gelen yeni fikirlere açık olmasından kaynaklanır. Beethoven'ın yapıtlarının bir çoğu onun damgasını taşır. İlk, orta ve ileri dönemden verdiği yapıtlar arasında çok farklılık vardır. Baştan sona hep aynı duyguyla yüklü olsa da bazı dönemlerde kendisiyle ilgili farklı duygulara kapılmış olabilir. Şöyle söyleyebiliriz, sanatçı eserlerinin belli bir bölümüne ulaştıktan sonra kendi iç yapısındaki rahatsızlık farklı bir kimlikle ortaya çıkması çokta şaşırtıcı değildir.

Yaratıcı kişiler, aslında, kendi sandıklarından çok daha sürekli varlıklardır. "Başlangıcım sonumdadır" ve sonum başlangıcımdadır.

b) yaratıcı kişi bir çalışma ürününün benliğinin yerini alması konusunu kısaca ele almıştık. Bu durum, çok iyi bilinen "yaratıcılığın bloke oluşu" ile ilgilidir. Bir yazar ya

da ressam sürekli çalıştığı bir dönemde, hiçbir şey üretemediği göze çarpar.

Yoğun bir bunalım dönemi geçiren sanatçı bu durumdan sürekli psikiyatriste baş vurmak zorunda bırakan bir ruh halidir. Bu gibi ketlenme döneminde bazen manik ve depresif mizaçlı kişilerde depresyona giden bir ruhsal değişim sonucunda baş gösterir. Bazen de bu durum izleyiciye yeni dayatı yollarının başlangıcı olarak ta ortaya çıkabilir.

Yapıt bu ölçüde aşırı boyutlar kazandığında, yani bir kişinin tüm özyazgısı ve benlik duygusu yerine geçtiğinde, bu etkinliği sürdürmek son derece zorlaşır, yapıt ne kadar değerli olursa olsun bu yapıtın bir oyun ögesi de olması gerekir. Yani yapı iç dünyanı dış dünyaya yansımaları olması daha doğru olur. Yani bir köprü vazifesi görmelidir.

“...İç yapının içerikle bütünleşmesi; sanatını düşünen ciddi bir sanatçı er geç kendisine bu soruyu sorar. Yapıtın hoşla gidebilmesi için benim pisişem içim bu kadar önemli mi? Diğer gündelik hareketleri bu kadar önemsiz olan bu mutlak gereklilik nereden geliyor ? Yaratma itisi neden hiçbir zaman doyum bulmuyor, insan yeniden başlıyor....”(Storr, 1992:262,270) Bence yaratılan her sanatın kendinde –kendi içini bulmadan kaynaklanmaktadır kendini tanımak için hep şekillerle oynamak zorundayım ve kendimi tanımak için yaratmak zorundayım “Ben kimim” sorusuna yarım bir yanıtla değişik yarım yanıtları arama gereksinimlerini de beraberinde getirir.

2.1. Sanatın Dayatıda Dinamik Yapısı

Genel olarak, bu sorun kolayca çözülür; nitekim, tarihte ortaya çıkmış sanat türleri, cinsleri, tarzları ve çeşitlerinin zenginliği, aslında sanatın yapısının karmaşık dinamik bir sistem oluşuna bağlıdır. Bu şu demektir; tüm iç kapalılığına rağmen, kendi çeşitli yanları ile kendi çeşitli öğeleri arasındaki bağlantının plastikliği ve esnekliği dolayısıyla, bu yapı, kendi altındaki yapıları değişime uğratabilmektedir. Sanatın yapısı devingendir. Çünkü; her bileşken parçası; daha ön ya da daha geri planda bir anlam kazanabileceği için; bunlardan herbiri daha öne çıkarabilir: Ya da geride kalabilir her zaman için görsel dünyanın canlandırılışına dayanmakta ve resimde yaratıcı an, salt yarılsal bir özellik taşımaktadır. (bir resimde gerçek olan şey, üstüne renk lekeleri sürülmüş bir yüzey olup, bize bir manzara ya da yaşamdan alınmış bir olay olarak

görülür ancak). Buna karşılık mimaride, yaratıcı an, gerçek bir özellik taşıyor ve başrolü oynar, burada, bilgisel ve değer-yönlendirilmiş içerik bütünlükle özümlemiş olup, sanatsal değerini yitirmiş, ortadaki bina, yararsal, teknik bir anlam kazanmıştır. Oysa öyle bir durumda, bir resmin hiçbir değeri yoktur. (Malzeme değeri vardır o kadar). Salt renksel plastik bir kurulmanın durumuna ulaşmak isteyen soyut sanatın çatışması da burada açıklığa kavuşmuştur. Çünkü soyut sanat, bu amacına yakınlaştığı sürece, tüm bilgisi ve değer değer yönlendirilmiş içeriği olduğu kadar, biçimdeki gösterge özelliğini de yitirmekte, örneğin malewitsch “siyah kareler” inde olduğu gibi; bir hiç haline gelmektedir:

“... Resimle müziği karşılaştıracak olursak şunu görürüz, sanatın bilgi niteliği ile değer niteliği burada farklı ilişkiler içinde bir arada bulunmaktadır. Resimde, bir şey canlandırmaksızın bir şey anlatılmaz bu nedenle değerlendirme bilginin altında yer alır. Burada buna karşılık müzik, sanatsal anlatımdaki şu ya da bu sorunun çözümü için gerekli olduğu sürece, gerçekliği canlandırmaya çalışır. Bununla birlikte, müzikte yaratıcı öğeler, resimdekinden daha etkin bir rol oynar. Şu da var bir sanat türünün yaşamla bağlantısı ne kadar az olursa, yani gerçek yaşamla dıştan benzerliği ne denli azsa, varlığı bile düşünülmemiş şeyler, sanatçının hayal gücünde ne denli çok yer alıyorsa, o zaman burada, bilgi öğelerinin gördüğü işleve oranla, yaratıcı öğelerin işlevi daha çoktur.

Örneğin doğadan alınmış bir manayla yapılan yapıt. Sıradandır ama sanatçının iç derinliğinde var olan şekillerin ortaya çıkarmış olduğu yapıt daha manalı olur düz ve koşullu oluşum yalnızca günlük konuşmaya yönelik hazları bize verir iç manada oluşan yapıtı modellendirici etkinliği, koşukta olduğundan çok daha büyük bir etki ve hareket alanı kazanır.....” (Kağan, 1993:297,298,299)

Sanat yapıtının değişikliğe uğrayabilmesi yeteneği, çok sayıda sanat türleri, cinsleri ve tarzlarının varolabilmesinin olanaklı kılmaktadır. Bu sistem karmaşık dinamik özelliğinde sanatın morfolojik olarak çözümlenebilmesinin ip uçları da yatmaktadır.

2.2. Yapıtın İzleyiciyle Kaynaşması ve Etkisi

Su her zaman kendisini seyre dalanlardan insanlardan farklı duyumlar uyandırmıştır. Bir barajın suyunu seyreden çoban kendi koyunlarının bu suda kana kana su içeceğini düşünür; bir ziraatçı tarlasının nasıl sulanacağını düşünür, bir mühendis nasıl elektrik elde edeceğini düşünür. Bir devlet başkanı ise ülkeye getireceği geliri düşünür. Doğa suya bağlı olarak farklı duygular uyandırabilmiştir.

Bu tür duygular hem hoştur, hem de faydalıdır. Ama bu hal ne güzeldir, ne çirkindi, sadece estetik dışıdır. Burada doğa duygusu ile doğanın estetik duygusu anlamına gelmez, estetik dışı olan doğa, estetik alana, ancak sanatın yansıması olarak görülebilir. Doğa resimlerinin ya da şiir ve romanlarda geçen doğa tasvirlerinin, doğayı görüşümüze etkileri o kadar büyüktür ki bazen onları sanat eserlerinde bile görürüz. Bu durum yalnızca doğa tasviri olan manzara resimleri için geçerli değildi, aynı zamanda geometrik şekil ve biçim yansımasının soyutlama gibi kurgularda; bu duygular oluşur.

Kimi sanat eserleri bize yaşama sevinci verirken, kimi sanat eserleri de acı çeken insanları bize tanıtarak onlara yaklaştırır. “Picasso”nun “ağlayan kadın” adlı tablosunda olduğu gibi) Resim (4)

Sanat eseri hangi türden olursa olsun, kendisi ile kaynaşanı derinden etkiler; aynı resim türünü seven insanlarda kaynaşma olur. Böylece onun etkisi bireyden topluma yayılır. “Tiyatrodasınız, sahnede beğendiğiniz bir oyun var. Perde inince alkışlıyorsunuz, alkışlarken de göz ucuyla yanınızdakilere bakmaktan kendinizi alamıyorsunuz. Onlar da sizin gibi alkışlıyorsa duyduğunuz heyecan o oranda artacaktır. Onlarla konuşmak, heyecanınızı onlarla paylaşmak için vesile arayacaksınız. Alkışlar salona yayıldıkça, duyduğunuz heyecan daha da yoğunlaşacaktır.

Hangimiz hoşumuza giden bir resmi, alıp kendi evimizin duvarında görmeyi istememiştir. Bu öyle bir gerçektir ki, sanatçı oluşturduğu eserler dizisini hiçbir zaman kendisi tek başına izlemez her zaman izleyiciyle kaynaştırmaya çalışır.

Öbür yandan sanata bir ahlak görevi yüklemeye hiç de gerek yoktur. Çünkü doğrudan doğruya ahlak dersi vermeye kalkışmayan şiir, roman, resim gibi sanat türleri, insanlar üzerinde gerçek ahlakın yaptığı etkiyi yapar. İnsanlarda salt estetik heyecanları

Resim (4)



P.Picasso "Ağlayan Kadın"

uyandıran Charles Morgan (1884-1958)'ın Sparkenbroke (1936) adındaki romanı, ya da Stravinski'nin Petrouchka (1911) adındaki balesi, okuyucuları ya da dinleyicileri ve görücüleri bencil düşüncelerden uzaklaştırarak ahlak duygularının ortamına götürmüştür.

Büyük sanatçı toplumbilimci Emile Durkheim, sanat yaşamında olduğu gibi ahlak yaşamında da “bizi hep kendimiz üzerinde durmaktan uzaklaştıran, geniş surette çevremizdeki insanlara açılmamızı, dışımızdaki yaşamların kendimize girmesini ve kendimizi unutacak kadar, onlarla kaynaşmamızı sağlayan” aynı ihtiyacı, aynı yetileri görüyoruz, der.

Erdemi ödüllendiren, kötülüğü cezalandıran, bir sürü roman iç temizlikle yazılmış oldukları için unutulup gitmiştir. Resim sanatında bu olay tamamen farklıdır sanatın ahlaksızlığı ya da içtensizliği ne kadar etkili olursa ve estetik kavramlarını bütünleştiriyorsa o denli güçlü kılar kendisini.

Sanat eserini toplumun aynası sayan görüşten artık çok uzağız. Bu görüş, sanata yaratış görüşüyle ters düşmektedir. Büyük sanat eserlerinin bir çoğu toplumun önünde olduğu için insanlar tarafından anlaşılamamıştır. Sözgelimi Wagner'in ısıklanması, Cezanne'ın tablolarını satamaması, yarattıkları eserlerin, sadece içinde yaşadıkları toplumları çok aştıkları içindir. Bugün ise bu sanatçıların yapıtları büyük ilgiyle ve hayranlıkla araştırılması bu gerçeği kanıtlar gibidir.

Ressam ve sanat eleştirmeni Eugene Fromentin, resmin prensde Galle'si diye nitelediği Antoine Van Dyck (Anvers 1599-Londra 1649) için “toplumsal çevresini eserinde yansıttığına, toplumsal bir çevre yaratmıştır” diyerek sanatın bu gücüne değinmiştir. Kaba ve sert olan hâlâ ihtilallerle sarsılan, aşağı zevklere düşkün bir İngiltere'de yaratılışındaki asilikle kaba modellere baktığı zaman bile, zarif çizgili, asil ifadeli, melankolik tavırlı kadın ve erkek tipleri yarattı. İngiliz Snobizmi kuşaklar boyu, moda değişiklikleri içinde kendilerini bu sihirli sanatın aynasında gördüler.

Sanatın insanlar üzerindeki etkisini görebilmek için sana eserini izleyen bir kişinin hayranlıkla bakışı ve hayranlık sözleri yeterlidir her zaman aslıyla karşı karşıya kaldığı bir nesneni neden boya ve deforme edilmesiyle aslından daha fazla etki bırakır?

Bu soruya daha sonra şekillerin etkisi de değineceğim.

Bazı devlet adamlarının, din adamlarının iktidarı ellerine geçince ilk iş olarak neden güzel sanatlara el koyduklarına değinmek isterim. Tarihte bunun örnekleri çok görülmüştür. İskenderin dünyanın en büyük kütüphaneyi yakması, put kırma hareketini (iconoclasme) başlatan, Bizans sanatının altın çağına ilk öldürücü yumruğu atan İzorya'lı İmparator III. Leon oldu. İmparatorluğun sınırları içinde, İsa'nın, Meryem'in ve azizlerin suretleri karşısında ibadeti yasakladı. O zamana kadar yapılmış olanların yok edilmesini emretti. Kendi sarayındaki İsa Freskosunda parçaladı. Ressam papaz Lazarius'un elleri yakıldı. Din adamları, özellikle keşişler, bu sanat kıyıcılarına karşı koymaya çalıştılar. Nihayet ikinci Nikaia (İzin ile) Ruhani Meclisi (787) toplanarak, kutsama ile tapınmayı birbirinden ayırdı da kıyıcılık son buldu.

“Yeniçağda da bunun benzeri yobazca davranışlar görülür. XV yüzyılda Floransa'da papaz Savanora'nın coşturucu konuşmalarıyla kışkırttığı sözleri dönmüş halkın 1497 karnavalında, Floransalı kızları Meryem'in çizgileriyle azizleri de kibar fahişe giysileriyle gösterdikleri için, yer yer tutuşturdukları odunun içine koyup yaktılar. Bu olaylar, sanat eserinin kişi ve toplum üzerindeki derin etkisi ve inanışları, bu etkiyi kendi amaçlarına yöneltmek isteyişten meydana gelmektedir.

Devletin yönetimini ellerinde bulunduranların ulusu diledikleri çizgide yaşatmaları için sanatı bir araç olarak kullanmışlardır.” (Turani, 1992:S.184,190)

XX. Yüzyılda bile bur ulus, türlü yollarla ele geçiren diktatörler, ilk iş olarak güzel sanatlara el koydular. Hitler ve Stalin'in resminden kaçarak başka ülkelere sığındılar ya da kendi ülkeleri de kalarak, kısırlaştırmışlardır veya kendilerini öldürmüşlerdir.

Oysa sanatçıların özgür olarak yarattıkları eserler, insanların hem kişisel, hem de toplumsal yönden etkileyerek insanlık için en büyük görevi yapmışlardır. Yalnız müzeleri resim ve heykellerle zenginleştirmek değil parkları ve meydanları da müzelere dönüştürmektir bugünkü toplum düşüncesi tamamen sanatçının düşüncesiyle hareket ederek 21 yy. damgasını vurmuş bulunmaktadır. Her zaman kentleri estetik bir duyguyla oluşturup var etmek bugünkü sanatında yine ideolojinin istediği bir şekilde

yoğrulmuştur. Büyük sanat eserleri, yalnız kendilerini yaratan ulusların değil, bütün toplumun ve zamanların kuşakları içindir. Dante Alighien'in Verona Zola hükümdarı Can Granda della Skala'ya yazdığı mektubun şu satırlarından da anlıyoruz "insanlığa seslenen şiirimle, yaşayanları acınacak hallerinden kurtarmak, mutluluğa kavuşturmak istedim

Sanatın bu insancıl, bu uygarlaştırıcı işlemini bu kadar özlü anlatan söz az bulunur. (Yetkin, 1997: S.63,64,65)

Düşünce varsa fırça da az çalışır; Dayatıda sanatçının yapmış olduğu illüzyonlar izleyicileri kendisine çeker bu olayın ilk farkına varan yunanlı sanatçılardır.

Görsel imgeleri inceleyen bir öğrenci üstünde at başı bulunan bir sopanın bir köşede bulunduğu zaman bu sopanın, yalnızca bir oyuncaktır; ama çocuk üstüne oturur oturmaz, çocuğun imgeleminin odak noktası olur ve bu çocuk için bir ata dönüşür. İşte sanattaki bütün eserler böyle bir eylem bağlamı içerisinde yer almaktadır.

"Sanat kendi eliyle güçlendirebileceği araçlar arama zorunluluğunu duymuştur. Bu arayış bugün olduğu gibi, o zaman da bir yanılsamanın bir yanıltmaya dönüşebilmesi, ancak herhangi bir eylemle ilintili olarak ve ressamın becerisini destekleyebilecek güncel bir beklentinin yaratabilmesi koşuluna bağlıydı, "trompe I aeil" uzmanlaşmış olan ressamlar becerikli bir biçimde kullandıkları; bir beklentinin yardımıyla zorla dayatıyı her zaman başarmıştır; "trompe I aeil" (Gerçeğine uygun resim yapma) Ancak büyük sanatçıları ne söylenirse söylensin "neredeyse konuşan" resimlerin bile dilsiz oldukları bir gerçektir; Bu yüzden sanat kendi dilini geliştirip izleyiciyi kendi etkisi altına almak için yeni teknikler geliştirmek zorundadır. Bu bilinçli kandırma dünyasında katkısız yanılsama gerçeklik kazanabilir. Bitmemiş bir resim izleyicinin imgelemini nasıl canlandırabildiğini ve resimde olmayan bölümü yansıtmayı izleyicide tamamlayabilecek konuma getirdiğini başarabilmiştir."(Gombrich, 1992: S.204)

İzleyicide yanılsama sürecinin izleyeni nasıl etkisi altına aldığını görürüz. Bu sürecin harekete geçirilebilmesi için iki temel koşulun yerine gelmesi gerekir: İzleyicinin boşluğunun nasıl doldurulacağı konusunda herhangi bir kuşku

bulunmamalıdır; ikinci koşul ise beklentiyi oluşturan biçimlerin yansıtılacağı perde olarak kullanılmak üzere, izleyiciye boş nitelikten uzak bir yerin bırakılmasıdır. Fakat benim yansıtma perdesi olarak adlandırdığım olgu, hiçbir yerde uzakdoğu sanatında olduğu ölçüde derinliğine kavranmış değildir. Çin sanat kuramı fırçayla bir şey anlatım kazandırma gücünü ele alır “Gözleri olmayan figürlere bakar gibi, kulakları olmayan figürleride dinler gibi gözükmelidir. Birkaç yalın fırça anlatılacak bir çok şey vardır.

3. ŞEKİL

“Bir nesneyi görüyorum”, “çevremdeki dünyayı görüyorum” gibi önermelerden kast edilen şey nedir? Günlük yaşamın amaçları açısından, görmek, zorunlu olarak pratik bir yönelme (oryantasyon) dir. Bir şeyin belirli bir yerde bulunduğunu ve belirli bir şey yaptığını ifade eder. Bu, ayırt etme olgusunun en alt düzeyidir. Fakat görme eylemini salt bu en alt düzeydeki işleyişiyle sınırlı tutmayız. Bu eylem çeşitli kategorileri içinde incelenmesi gereken bir olgudur.

Temel öğeleri kavrama; Görüş, eğer aktif bir kavrayışa, bu neyin aktif kavrayışdır; sayısız bildirişim öğelerini mi? Yoksa bunlardan bazılarını mı? Görmek demek, bakılan nesnenin en belirgin özelliğini kavramak demektir. Göğün maviliğini bir kuğu boynunun kavisi, kitabın dikdörtgen formunu, bir metalin parıltısını, yada bir yuvarlak içinde iki noktadan oluşan şekil ilkel insanlar, hatta maymunlar tarafından bile insan yüzü olarak kabul edilir. Belirgin birkaç görünüş, sadece algılanan şeyin kimliğini değil, aynı zamanda onun kendi içindeki bileşimlerini de görüp bir örüntü oluşmasını sağlar.

Örneğin; gece yarısında bir arkadaşımızın sülüyetinin görünüp hemen algılanması

Bu durumda görme duyusu ayrıntıları ihmal ettiği ya da salt önemli şeylerin üzerinde durduğu gibi bir anlam çıkarılmalıdır.

İzlenen bir şeyin eğer, bir takım görünümelerini karmaşık bir bütünden ibaret olup, kendi içinde bir bütünlük taşımıyorsa ayrıntılar kendi anlamlarını yitirir ve bütünü algılamak olanaksızlaşır.

Algısal kavram; Organik gelişmede algılanan, en önemli yapısal özelliklerin kavranmasıyla başladığına ilişkin sağlam deliller vardır. Örneğin içine yiyecek konan bir geometrik kutu diğer farklı kutularla karıştırılır ve bu kutu çocuklara gösterildikten sonra çocukların bu yiyecek kutusunu rahatça bulduğu görülür. Bu basit deney insanın tümelden tek ile doru kavradığını gösterir. Daha önceden bunun tam tersi olan kavram sanılırken bu görüş tamamen değişmiştir.

Örneğin; bir insan başı yuvarlaksa bu da bu şekilde algılanıyorsa, bu yuvarlaklık uyarıcının bir parçası değildir. Her başın kendine özgü bir yapısı vardır ve bu ancak “yuvarlak” a yaklaşır. Her baş tam olarak yuvarlak değildir. eğer bu yuvarlaklık, hali entelektüel olarak değil de sadece görme ile anlaşılan bir şeyse, böyle bir algılama önceliği nasıl gerçekleşmektedir?

Bunun en mantıksal anlatım şekli şudur (Şekilsel kümeleşme) algılama sürecine girerken; beyindeki genel durum kategorilerinin belirli bir örüntüsünü uyarmaktadır: Bu örüntü uyarının yerine geçer: Kare gibi bir şekle bakarken, yukarıda anlattığımız durum ortaya çıkar.

Bir manzara resmi algılanırken karmaşık yapılara sahip olduğu için şekiller teker teker algılanmaz ilk önce renkler, dokular geometrik şekiller bağlamında algılanır.

Eğer bu kavramlar doğruysa, algılamanın “algısal kavramların oluşturulması” olarak anlaşılması gerekir.

Bugünkü psikoloji düşüncesi ise görme olayı, insan aklının yaratıcı bir etkinliği olarak kabul etmemizi önermektedir.

3.1. Şekil Nedir?

Bir nesnenin fiziksel şekli, o nesnenin sınırları tarafından belirlenir. Bir dosya kağıdının dikdörtgen kenarları, bir koni'nin taban ve yüzeyleri gibi. Nesnelerin diğer uzamsal özellikleri, onların doğru ya da ters durdukları, yanlarından duran diğer nesnelerle olan ilişkileri genellikle fiziksel şekil olarak değerlendirmezler. Fakat bunun aksine, algısal şekil çevreye uzamsal orientasyonuna göre değişir. Görsel şekiller bir birini etkilerler

Görmekte olduğumuz bir nesnenin şekli onun o andaki retinal yansıması değildir. İmge, ona ilişkin diğer deneyimlerimiz, yoluyla belirlenir. Eğer bir otomobilin içinde motor olmadığını bilirse otomobil artık bize eskisinden daha farklı görünecektir.

Buna bağlı olarak eğer biz, deneyimlerimizden gelen bir imgeyi kafamızda oluşturmak istersek onun şekline istediğimiz ilaveler yapabiliriz. Rönesans tarafından yapılan Batı resminde şekil tek bakış yönünde görülen şeyle sınırlanırdı. Oysa Mısır ve Amerikan kırmızı derileri bu bakış açısına bağlı kalmaksızın iç düşüncenin yardımıyla çizilen insanın karnında gösterilen bebeğin, kişi tarafından bir formla çizilmesi, yine bir kimseye, döner bir merdivenin neye benzediğini sorarsanız hemen eliyle havada bir spiral çizer. Bunu yapmakla aslında nesnenin dış hatlarını çizmiyor, fakat ona ait bir niteliği belirliyordur. Yani bir nesnenin şekli, en önemli uzamsal özellikleri tarafından belirlenmektedir diyebiliriz. Örneğin, bir insanın yüzünün basit şekli gibi. Şekil (1)

3.2.Görsel Algılamada Geçmişin Etkisi

Her görsel deneyim, bir zaman ve mekân bağlamı içinde gömülüdür. Nesnelerin görünümü onların yanında yer alan diğer nesnelerin etkisinde kaldığı gibi, zamanın içinde, daha önce görülen görünümünün etkisi altında da kalır. Kişinin şimdi gördüğü aslında daha önce gördüklerinin bir sonucudur. Şekil 2’de gördüğümüz dört kesişen çizgiyi hemen kare olarak algılamamızın nedeni daha önce görmüş olduğumuz karelerin nedenidir.

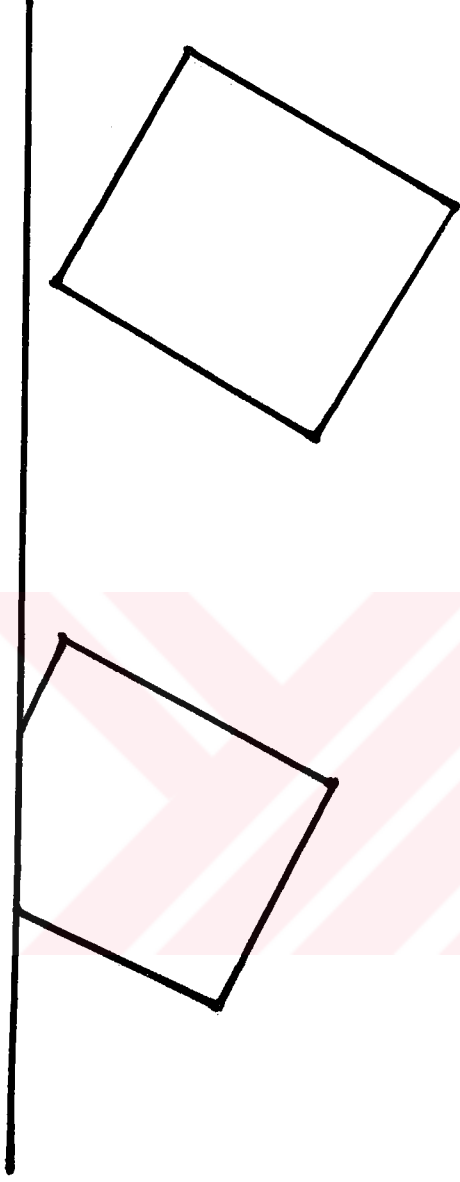
Fakat yine de algılama, salt geçmişle ilgili değildir algılamada zorunlu olarak bir başlangıç noktası bulunması gerekmektedir. “Gaetano Kanizsa’ya göre, çevremizdeki nesneleri tanıyoruz. Çünkü bu nesneler algısal güçler tarafından görmek alanımıza giriyorlar. Fakat bu deneyimlerimizden kaynaklanan bir algılama değildir, deneyimlerden bağımsız ve öncel olarak meydana gelir. Bu nedenleri deneyimlememizi sağlar” (Frued, 1998: 66,69)

İkinci olarak şunu söyleyebiliriz. Gördüğümüz nesne ile daha önce görmüş olduğumuz nesnelerin şekli arasındaki etkileşim her zaman otomatik olarak meydana gelmez. Bu durum aralarında daha çok bir ilişki olup olmadığına bağlıdır. Örneğin Şekil 3’te kendi başına ele alındığı zaman, düşey bir çizgiye yapışık bir üçgen olarak algılanır

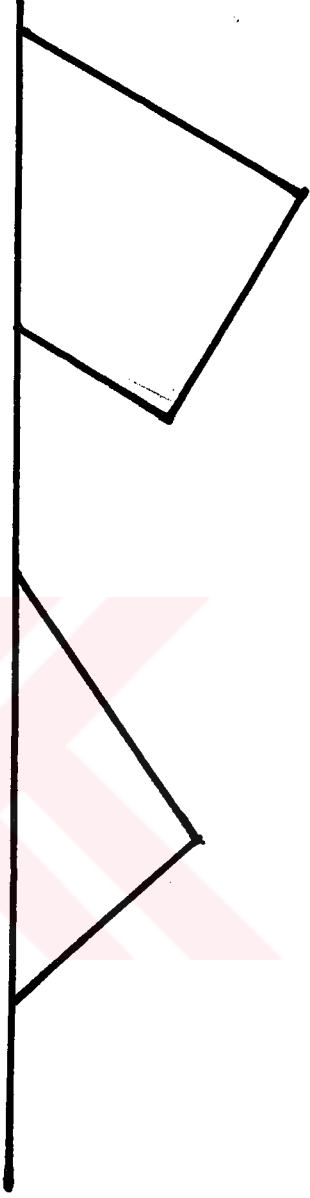
Şekil (1)



Şekil (2)



Şekil (3)



fakat aynı şekil düşey bir çizgiyle tamamlanırsa kare üçgen olarak algılanır.

“.... Şekil 4’te gördüğümüz figür, onun pencere önünde geçmekte olan bir zürafa olduğunu söylediğinde, biçimin anında, tümüyle değiştiği, yani geçmişe bağlı olarak beynimizdeki sihirli kutunun içindeki nesneler belirlenmeye başlar. Şekil 5’te görünen şekil hiçbir zaman geçmişte algılanan dört gen gibi görünen iç içe geçmiş iki geometrik şekil gibi algılanır. Bir objenin bize uygunluğu ne kadar yakınsa o objeye karşı o kadar duyarlı oluruz.....”

3.3. Şeklin Dayatısında İzlenilen Yöntem

Gerçek sanat yapıtları çok basit görünse de aslında çok karmaşık yapılardır. Dinamik yapılar içinde bilinçli olarak bazı şekiller ön plana çıkarılmıştır. Bir sanat eseri olarak bazı şekiller ön plana çıkarılmıştır. Bir sanat eseri oluşturulurken en basit yalın halleriyle anlatım sağlanmalıdır. “Yani kişi ağacı sallamalı, dallarda kalan yapraklarla yetinmelidir”. Bu ilke sanatta kullanıldığında sanatçı yapıtını oluştururken kendi amacı için gerekli olan şeylerin dışına çıkmamalıdır. Sanata çok şeyi söylemek çok az söylemek demektir. Bir noktayı çok karmaşık bir hale getirmek ise o noktaya çok basit bir yaklaşımla ortaya koymak kadar iyi değildir. Büyük sanat yapıtları karmaşıktır, ama bu yapıtlarda her ayrıntının işlevi ve yeri tümel bir örüntü tarafından belirlenmiş ve yapıtın zenginliğini de bu temel yapı oluşturmuştur.” (Genç, Sipahioğlu, 1990:42,44)

Sanat yapıtındaki ince ve ustaca karmaşıklık, temel geometrik biçimlerin organizasyonu yoluyla elde edilebilir. Şekil 6’da Matisse’nin biçimli organizasyonun yoluyla elde ettiği bir resmin şeması görülmektedir. Kompozisyon bir dikdörtgen, kare, birkaç karecikten oluşmaktadır. Dikdörtgenler bir birilerine ve karelere paraleldir. Hata, derinlikte hiçbir farklılık olmadığı halde bu resimdeki düzenleme bir birilerine dayalıdır. Kare ve dikdörtgenlerin formu bir birilerine müdahale etmeyen farklı ünitelerdir. Fakat D ünitesi diğer ünitelerin üzerine konarak kompozisyon çerçevelenmiştir. Aynı orandaymış gibi görünen iki farklı dikdörtgen bir birilerinden uzak tutularak izleyiciyi bu inceliği fark etmeye götürmekte ve bu şekilde kompozisyonun tümünde büyük bir gerilim oluşturmaktadır. Aslında bu durum düzlemde de elde edilmektedir. Dikdörtgenler kareye kur yapar gibi görülmektedir.

Şekil (4)

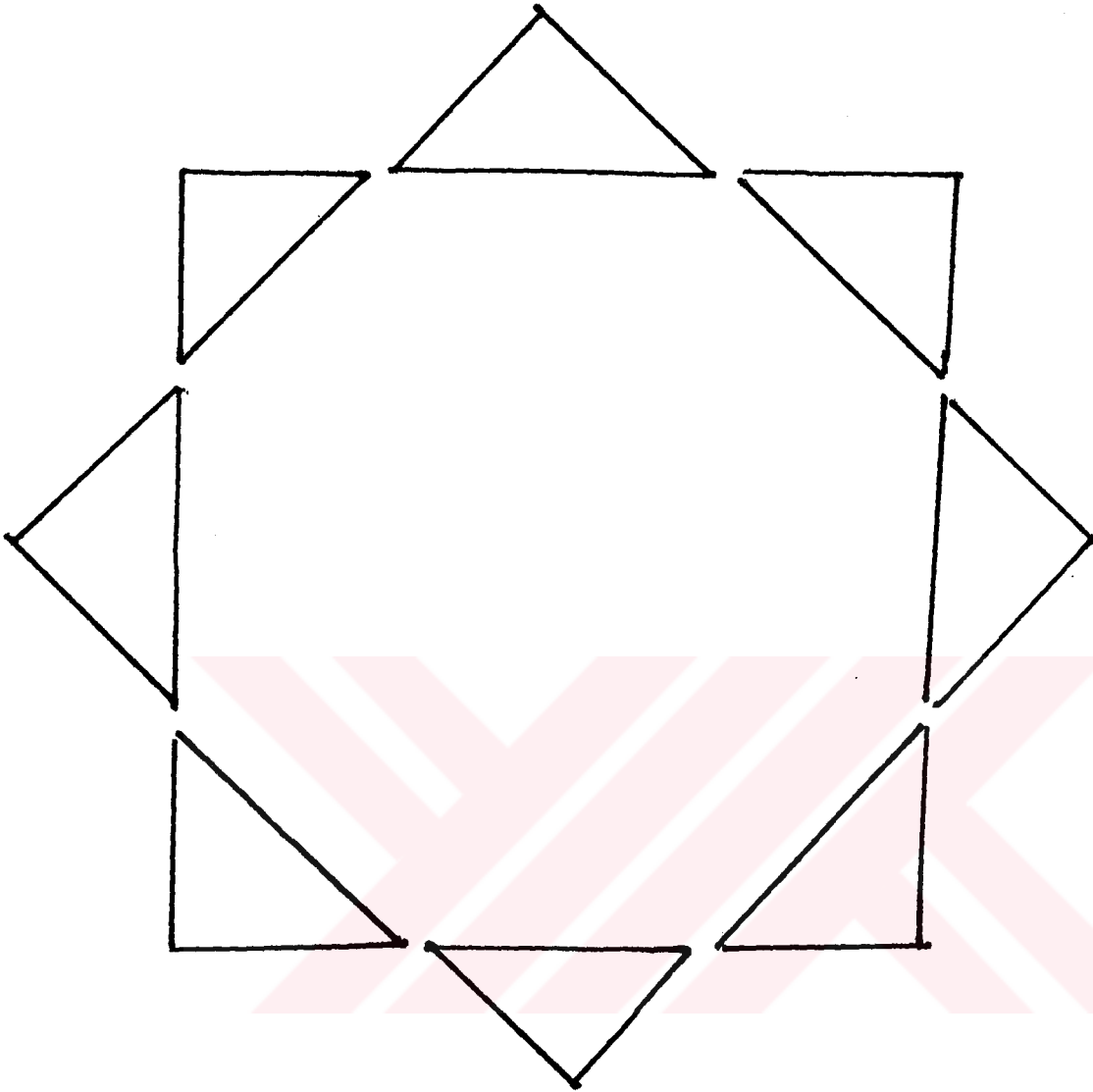


Resim (5)



H. Matisse "Eşinin Portresi"

Şekil (5)



Resmi ortadan ikiye bölen siyah koyu renk cesaretle kullanılmıştır.

Her resmin bir anlamı vardır. Taklitçi ya da soyut olsun dış görünümle iç görünüm arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Konuşma dilinde bile ifade edilmek istenen düşüncenin karmaşıklığı tam olarak sözel dilin karmaşıklığıyla çakıştığı ortaya çıkan durum izleyici açısından hoş karşılanan bir durum olur.

Bu “anlatım” (expresif) deyimini iyi anlamak önemlidir. Bazen en anlatımlı şekil örtülü olandır. Gerekeni en belirgin biçimde ortaya çıkarmak şeklin daima bütün ifade vasıtalarını kullanmaya, hatta imkanlarının sonuna kadar gitmeye ihtiyacı yoktur. Müsvedde (esquisse) halinde, belirsiz bir işaret olmak ve sadece dış ifadenin anlatımını göstermek, şekil için yeterlidir.

O halde her şekil, bir iç muhtevaya sahip olabilir. Ama bu olay tekrar dışa yönelik yansır. Bu, şeklin iç karakterinin tanımı da biçimin anlamını oluşturur. Şekilden biçime ulaşıırken kurulan kontakt iç prensibi oluşturur.

Şeklin bu iki yönü hem iç hem de dış harekettir. Şeklin dıştan sınırlaması iç muhtevayı en iyi biçimde ortaya koyar. Bu durumda istenilen amaca ulaşılmış sayılır. Şeklin dışı başka deyişle şeklin vasıta olduğu sınırlama (Biçim) bu durumda çok değişik olabilir. Bu arada, şekil, yol açabileceği bütün anlamlara rağmen, şekil iki unsur karşısında gider gelir.

I. Ya şekil sınırladığı biçimi tam anlamıyla özümser dışsal olarak bir mana ya da formu anlatır.

II. Ya da, şekil hiçbir mana ifade etmeden kendi iç dünyasında kapalı kalır. “Soyut” olabildiğince soyut olan, yaşayan, hareket eden ve etkilerini hissettiren varlıklar kategorisinde kare, daire, üçgen, eş kenar dörtgen, yamuk (trapez) ve gittikçe zorlaşan, matematikte isimleri olmayan sayısız şekiller vardır. Bütün bu şekillerin soyut dünyada eşit hakları vardır.

Şekil iki sınırı arasında, içinde iki unsurun-maddi ve manevi unsurun-birlikte bulunduğu pek çok şekiller vardır: Bu unsurlardan biri, bazen diğerine baskın gelir. İşte bu hazine sandığında sanatçı daha kıymetli olanını hemen ön planda kullanır.

Bugün tamamen soyut şekillerle yetinebilen sanatçılar çok azdır. Soyut şekiller, belirsiz olanı reddeden ressam için çok karanlıktır. Ayrıca, ressam, kendisini bazı imkanlardan mahrum bırakmak, kendisinden halis insani olanı atmak ve böylelikle ifade imkanlarını zayıflatmaktan korkmaktadır. Fakat aynı zamanda soyut şekil, net, iyi ifade edilmiş diğer bütün şekillerin atılmasında kullanılan bir şekil olarak kabul edilmiştir. Soyut sanatla görünen dışsal fakirlik sanatçının üstün yöntemiyle izleyende iç zenginliğe ulaşabilir.

Öte yandan, sanatta tamamen maddi olan şekil yoktur. Maddi bir şekil, hiçbir zaman mutlak bir doğrulukla yeniden yapılamaz. Sanatçı, ister istemez kendinden daha çok sanatçı olan gözüne, eline güvenmelidir, yoksa kendini doğa karşısında onunla yarışmaya çalıştığı görülür. Sanatçı bu kavramı kabul etmez ona, gereken şekilleri inceleyerek bir ifade vermeyi arar. Yoksa “Amerikan yasasının idam ettiği bir mahkumun suratında bulmak istediği ifadeyi bulur.”

Mahkum önce gaz odasında öldürülmek istenir. Katı bulunan infaz, sonra, öte nazi yani iğneyle infaz edilmek istenir. Önce mahkum uyutulur, ikinci iğne isi beynin durmasını sağlar. Üçüncü iğne ise kalp ve diğer organların parçalanmasını sağlar. Ulaşılmak istenen sonuç mahkumun ölürken yüz ifadesinin acı çekmiş olmasının sağlamaktır.

Tuval üzerinde elde edilen bir şeklin iç muhtevisiyatının dışa, dış biçime doğru yansımaması aynı sonuca ulaşır. Yapılan bir işin anlam ifade etmemesi gibi. Yani sanatçı şeklin “ebedi” görünümünü yakalamalıdır; bu yol onu farklı yöntemlere yönlendirecektir.

3.4. İzleyicide Kavramların Şekillere Dönüşmesi

Eğer düşünme dediğimiz süreç imgeler dünyasında oluşan bir şey ise, o zaman bu imgelerden çoğunun hayli soyut şeyler olduğunu, çünkü aklın hayli yüksek bir soyutlama düzeyinde çalışmakta olduğunu söyleyebiliriz. Fakat bu imgeleri teşhis etmek kolay değildir. İnsan aklına çok sayıda imge, aklın bilinçlilik düzeyinin dip kısımlarında oluşur. İnsan bilinçli bile olsa resimlerde bütün imgeleri yakalamak zor olur. Bu işlem esnasında akıllı imgeler yakalamak hayli zordur. Bu imgeleri tanımlarken

onları kolayca yok edebiliriz. Bu nedenle, bu tür imgeler çizilen resimlerin kavranması son derece önem taşımaktadır.

Hafıza olgusuna ilişkin olarak yapılan psikolojik deneylerde çeşitli çizim ve resimler sık sık kullanılmaktadır. Fakat bunlar akli imgelerin tam anlamıyla kopyaları olmadığı, buna karşın onların ancak bazı özellikleri taşıdıklarını söylemek mümkündür. Bu türden temsili resimlerin birer soyut akıl yürütme araçları olduklarını ve bu tür resimlerin temsil ettikleri düşünce olgusunun bazı boyutlarını ortaya koyduklarını bazı örneklerle açıklayacağız.

“...Ustaca düzenlenmiş şekiller izleyicilere bir şeyler verir. Şeklin güçlü oluşu nedeniyle (çarpıcı, coşkulu yada sakin ve güçlü olabilir.) Yalnızca bir şekli, kişiyi veya yeri değil, sanatçının o nesneye, kişiye veya yere tepkisini ortaya koyar. Bundan dolayı da bir şeklin yada şekillerin düzenlenmesinde kesinlik bir duygu anlatımı sağlanmalıdır.....” (Ayvazoğlu, 1989:59,63)

Çağdaş sanatın temel sorunlarından biride kavram kargaşası yaratmadan yalın bir anlatım sağlayarak kavramaları şekillere dönüştürmektir. Bir sanat yapıtını üst düzeyde kavranmak ondaki niteliklerini kavramlara götürebilmekle yada bir başka deyişle ondaki nitelikleri kavramsal düzeyden yapıtlara, yapıtlardan, şekillere ve kavramlar düzeyine sürekli bir bağ kurmak gerekecektir. Bir başka deyişle niteliklerin şekillere dönüşmesi uzun sürmüş ve sürecek birleştirme çabasının sonucunda geçmişteki çatışmalar sonucunda mozaikler şekillenerek yerine oturur.

Niteliklerin şekiller dönüşmesi işlemi nasıl gerçekleştirilir? Yapıtlardaki bir takım ortak özellikler kural değeri yada bir temel kurallar toplamı değeri taşıyan temel kavramlardan açıklığa kavuşturulur. Demek ki temel şekiller yapıtlardaki bir takım ortak özellikleri taşımaktadır.

Örneğin yapıtlarda şekillerde rastladığımız nitelikler o tablodaki diğer şekillerin birbirleriyle olan bağlantılarına bağlı kalınarak algılanması eseri bir bütün olarak algılanmasını sağlarken tümevarım hem de tümdengelim gereklidir. Örneğin Naiflik bizim sanatın temel özelliklerini taşımaktadır ve bu sanatın kurallarını belirlemiştir. Nesnelerin algılanmasında ki yorum Naif sanatın şekil bakımından

evrensel kılmasını sağlamıştır.

3.5. Algı Açısından Biçim(Form)

Çoğu soyut resimle uğraşan ressam formu tarif ederken “form içeriğin görünen şeklidir” der. Bu tanımı, ilerideki başlıklar altında incelerken söz önünde tuttuğumuz “şekil” ve “form” arasındaki ayrımı betimleme bakımından iyi bir formüldür. “Şekil” bölümünde söz tarafından algılanan görsel materyalin, insan beyni tarafından kavranması için kendisine nasıl düzenlediğine ilişkin bazı şeyleri anlatmıştık. Dışsal çözümleme açısından yerini aldığı şeyden ayırt edilerek incelenebilir. Ne zaman şekli algılasak, bilinçli ya da bilinçsiz olarak onun bir şeyi temsil ettiğini ve bir içeriğin formu olduğunu kabul ederiz. Çoğu kez pratikte şekil her şeyden önce dış görünüşü ile bize eşyanın doğası konusunda bilgi verir. Bir tavuğun şekli rengi dışsal davranışları hakkında gördüğümüz şeyler, bize daha çok, bize bir tavuğun doğasını anlatır. Aynı şekilde bir fincanın form, fiçinin ya da çaydanlığın, ya da bıçağın arasındaki form farkı, hangi şeyi bir pastayı ya da suyu taşımaya yarayan bir materyal olduğunu anlatır. Bundan dolayı hiçbir zaman bir biçim tek başına algılanmaz. Her zaman bir eşyanın türü olarak algılanır.

“...Yalnız çizgiyle oluşturulmuş bir üçgen; bize üçgen bir delik, katı bir cisim, geometrik bir figür, bir dağ, bir kama, bir ok yada bir yön gibi görünebilir....”(Genç, Sipahioğlu, 1990:54,56)

Eşyaların tümünün, şekiller tarafından, kendi fiziksel yapılarına ilişkin bilgi verme kapasitesinde olduklarını söyleyemeyiz. Yağlı boya bir peyzajda boya pigmentleriyle kaplı bir tuvale ilişkin çok az gönderme bulunur. Taşa oyulmuş bir figür, mermerin cansız parçalarından çok farklı yaratıkları canlı yaratıkları - gösterir. Fakat bunlarda bütün eşyaların kategorileri için bir form işlevi görür: Canyon'a ait bir tablo manzaralara, Lincoln'ün büstü ise düşünen insanlara ilişkindir.

Form daima, yuvarlaklık ya da keskinlik, güçlülük ya da çekimsizlik, uyum ya da uyumsuzluk durumlarını görsel niteliklerini onların şekillerinde bulmak yoluyla eşyanın pratik işlevlerinin daha da ötesine uzanır. Böylelikle onları, insan durumunun imgesi olarak, simgesel tarzda gösterir. Aslında görünümünün bu tür arı görsel

nitelikleri en güçlü olanaklarıdır. Bizlere en derinden ve en dolaysız erişenler de işte bunlardır.

Şekiller tümüyle şematiktir; Yani, yalnızca görülme yoluyla süjeler hakkında bildirimlerde bulunulur. Fakat böyle yapmakla, süzejelerin basit olarak tıpkı yapmalarını, taklitlerini ortaya koymaz. Bir tavuk olarak görünen bütün şekiller aynı değildir. Bir picasso'nun karakalem resmi bağırان horoz diğer horozlardan o denli farklı çizilmiş ki sanki gırtlığı yırtılacakmış gibi ve o andaki ruhsal durum horozun çığırıklanlığını anlatan en güzel örnektir. Şekil (7)

“Picasso” doğayı sanat yapıtına şeklin enerjisiyle yani biçimiyle aktarabilen ender sanatçılardan biridir. Maddeyi şekil olarak değil biçim olarak algılamasını kendine özümsemiş bir sanatçıdır.

“Bundan dolayı “Goethe'nin değinmiş olduğu ve hala geçerliliğini koruyan, sanatın bir yanılsama olduğunu” ve bu mekanik idealden herhangi bir sapmanın açıklama gerektirdiği konusunda doktrin haklı görülmüş ve doğrulanmıştır. Bu tutum 15.'ci yüzyıl rönesans sanat ilkelerinin getirmiş olduğu bir yaklaşımdır. Eğer bir resim bu anlattığım standartlara uygun düşmüyorsa-bütün sanat stilleri, modern ya da klasik olsun uygulamada az çok kuşkulu biçimde bu yapmakta başarısız olmaktadır. Bu standartlara karşı olan uyumsuzluk, aşağıdaki yollardan biriyle açıklanmaktadır.” (Turani, 1992:607,610)

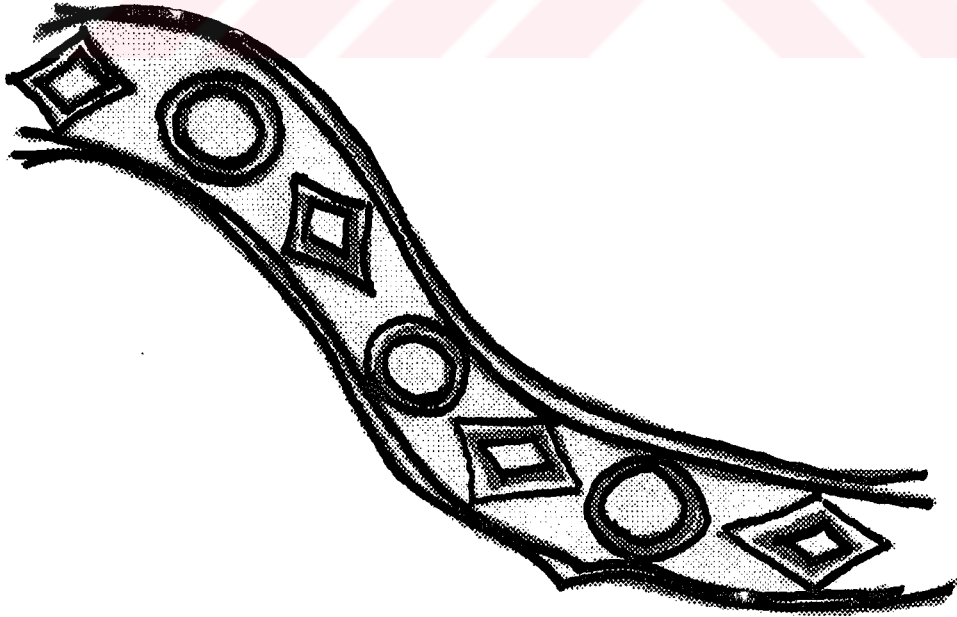
Ressamların tasvir etmek istedikleri şeyi gerçekleştirebilmek için belli düzeyde bir çizim becerisine ihtiyaç vardır. Çoğu kez ressamlar gördüklerini değil, bildiklerini çizerler. Aynı biçimde çoğunlukla, ustaların çizim yöntemlerini kendi stillerine bilinçsizce dönüştürürler, sinir sistemi ve gözdeki kusurlardan ötürü gördüklerini yanlış algırlar ve doğru ilkeleri, anormal bir görüş noktasında uygularlar ve dolayısıyla, bilinçli olarak, doğru taklit etmenin kurallarını ihlal ederler.

“...Bu yanılsamacı doktrin, yanlış yönlendirici pek çok yorumlar üretmeyi hala sürdürmektedir. Bu nedenle sanatsal olsun ya da olmasın, imge yapımı gerçeği tam olarak taklidi değil, aşağı yukarı taklididir.

Şekil (7)



Şekil (8)



Bu yanılsamacı doktrin, felsefede naif gerçekçilik olarak bilinen çifte bir uygulamadan kaynaklanır. Bu anlayışa göre fiziksel nesne ile algılanan nesne arasında hiçbir fark yoktur; akıl nesnenin ta kendisini görmektedir. Aynı şekilde, bir resim ya da heykel görünen şeyin kopyası olarak kabul edilir. Masanın bir fiziksel nesne olarak algılanması gibi...” (Johnston, 1993:8)

Bu masa yapımında kullanılan şekil masanın özünü temsil ederken biçim ise masanın enerjisini taklit etmelidir.

Bire bir yapılmaya çalışılan şekiller yani kılı kırk yararcasına taklit etmek yalnızca gerçekliğini basitleştirilmesidir. Bunlar çok fazla dikkat çekmezler.

Önemli olan biçimin ifadesidir. Bu olguda “Pablo Picasso’da” görülür.

Estetik cerrah gibi çalışan sanatçılar yanılsamacı maddesel gerçekle onun imgesi (biçimi) arasındaki farkı görmezlikten gelir.

3.6. Dayatıda Şekil ve Biçimin Yerçekimine Uyumu

Uzaysal orientasyon içinde nesnelerin şekilleri yapısal biçimlerine göre algılanmazlar. Yerçekiminin insan üzerindeki etkisiyle çizimlerin algılanması birbirleriyle paraleldir. Yani görüntünün algılanması için bazı koşulların oluşması gerekir.

Uzaysal koşullarda nesneler insan düşüncesiyle doğru orantılı olarak düzenlenmiştir; Eğer bunda bir sapma olursa, (yani duvarda asılı olan bir çerçevenin yan durması) durumu algıda hemen bir çatışma başlar. Başımızı biçime uygun bir şekilde eğsek bile duvarın çizgisi ile ilgilendiğimizden bu durumu düzeltemeyiz.

“...Ama sanatsal anlatımda, şekillerin uyumsuzluğu bu derece rahatsız edici değildir. “Picasso”nun bir ölü doğasından alınmış bulunan bir masa örtüsündeki geometrik şekillerin orientasyonunun rahatsız edici derecede bir izlenim yaratmamaktadır. Çünkü uzaysal algılama çizgileri yer çekimine karşı koyacak bir biçimde düzenlediği için uyumsuzluk yerine; tam bir düzen ve paralellik yakalanmıştır.

Başka bir deyişle tam orientasyon yakalamıştır Şekil (8) söylenebilir; Bir resim

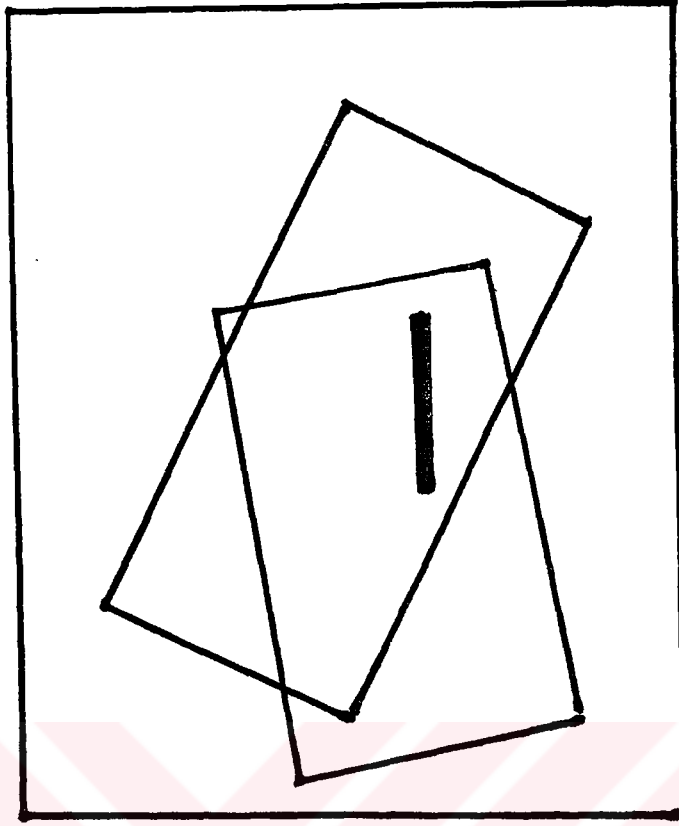
ünitesinde uzaysal orientasyon, değişik birçok etkiyle belirlenmektedir. Eğer bir şekil bulunduğu konunun dışında algılanırsa izleyicide rahatsız bir durum ortaya çıkacaktır. Sanatçı bu koşullarda elde etmek istediğini ortaya çıkarmak amacıyla değil, aynı zamanda bölgesel çerçevelerin belirlediği referansların çok açık biçimde oranlanmış olmasına dikkat edilmelidir. Ters durumda izleyici karmaşık bir yayılım ateşi ile karşı karşıya kalacaktır. Şekil (9)'da rahatsız eden tam olarak belirlenmemiş dikey çizgiye dikkat edin. Bir cismin rahatsız edici durumunu ya da konumunu size aktarmıştım. Şimdi ise bir cismin tam doksan derece bir çevrimde görsel şeklin tüm niteliğini değiştirdiği görülür. Yani iki üçgenin birini doksan derece şeklini değiştirirsek Şekil (10)'da görüldüğü gibi (a) sıkı bir tabandan keskin bir tepeye doğru direniş gösterir yani cismin ağırlık merkezi tamamen tabana yayılmış çekim kurallarıyla uyumlu ve izleyiciyi rahatsız etmeyen bir şekil görünümündedir. (b) üçgenin konumu daha çok izleyiciyi rahatsız edici bir durumdur. Çünkü yer çekimine karşı koymaya çalışan bir üçgenin durumu görülmektedir. Ağırlık merkezi uç kuma verilerek izleyeni rahatsız eden bir durumdur.

Görsel oriyantasyonda bir şeklin ya da formun görsel kimliğinin şekli sabit kaldığı süre değişmediği kabul edilebilir. Yani geometrik biçimlerin yapısal iskeletleri yaptığı etkiye bağımlı kalarak ufak tefek değişikliklere uğrayabilirler. Örneğin bir dikdörtgen yapısal şekil olarak kendi gerçek konumunun dışında yamuk bir dörtgeni andırır. (11 d)'deki şekil ise tamamen farklı bir boyutta algılanmaktadır....." (Genç, Sipahioğlu, 1990:57,63)

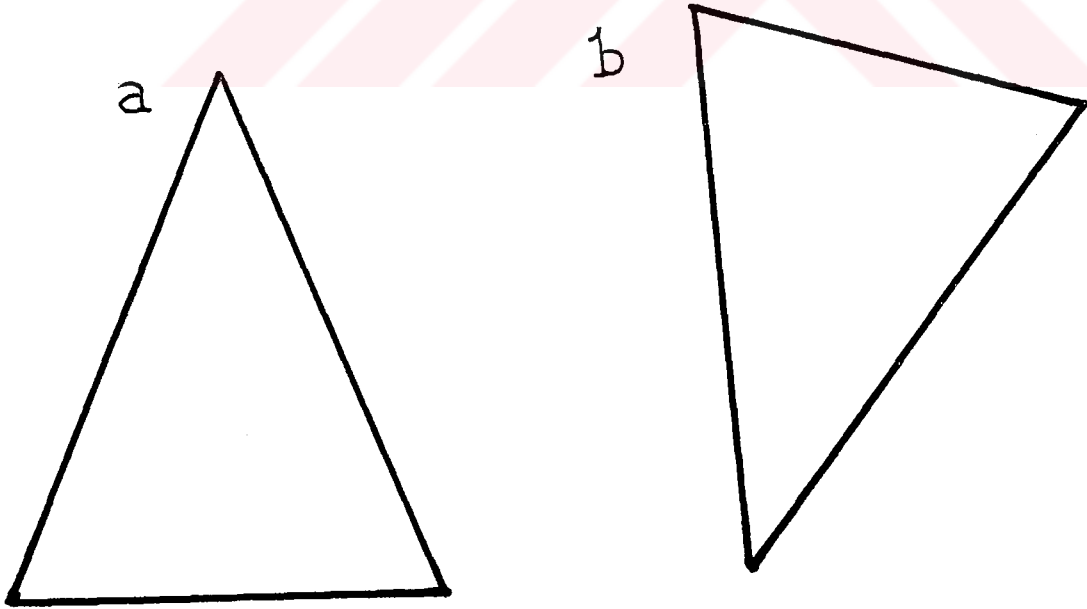
3.7. Dış Dünyanın İç Dünyaya Bağlantısı:

Sınırlı bir ölçüde ifade, herhangi bir kişinin duygularının, düşüncelerinin ve uğraşlarının ortaya çıkmasını sağlayabilen, söz konusu kişi ile ilgili dış görünüş ve davranış özellikleri anlamına da gelebilir. Bu tür bilgileri o kişinin yüzünden, el hareketlerinden, konuşma biçiminden, giyinişinden, odasının durumundan, kalem ya da fırça tutuş biçiminden; yada bir konu ile ilgili düşünceleriyle, olaylar hakkında geliştirdiği yorumsal biçim elde etmek mümkündür. Bir nesneye bakıldığında iki şey olabilir; o anda o cismin iç yapısının dışa yansımalarının, bizde bıraktığı etkiyi bizde içten yaşarız: bunun nedeni ise görüntünün anlık değişimlerine bağlanmaktadır.

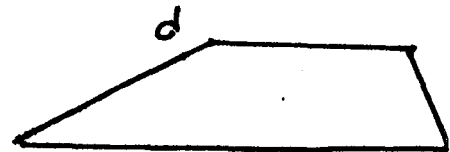
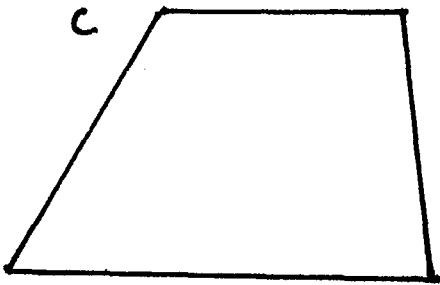
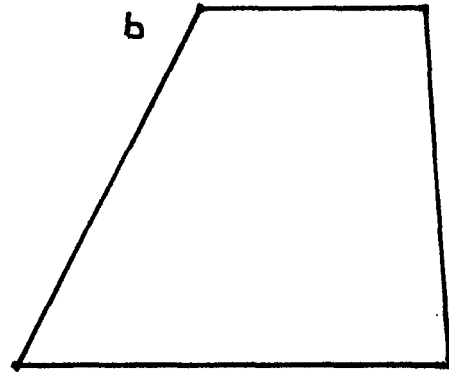
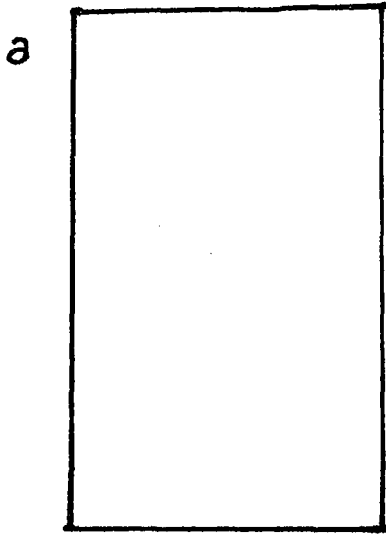
Şekil (9)



Şekil (10)



Şekil (11)



Kısacası cisimler uzaydaki durum ve ışık altındaki durumlarına göre biçimde anlık duyumlar bize ulaşabilir.

“İkincisi ise insanın dış görüntüsüdür. Bu konuda ciddi bir yaklaşımı ilk kez 17.'ci yy.'da filozof Barkdey söz eder.(görünü-vision) üzerine yazdığı bir denemede insanın dış görünümünden utanç ya da kızgınlık duygularını nasıl fark edebileceği sorunsalından bahsetmektedir. Bu şiddetli duygular gözle görünmezler: Bunun nedeni ise görüntünün anlık nesneleri olan renkler ve çehre değişiklikleriyle birlikte göz tarafından algılanması ve bunlara eşlik etmeleri dışında herhangi bir belirtileri olmamasıdır.” (Kınay, 1993:290,293)

Öyle ki bu yorumların hiç birinin varolmadığı nesnelerin anlık durum, uzaysal orientasyonu yine insanın yaşam deneyimlerinden elde ettiği bilgiye dayalı olarak belirlenir. dış ifadeler ve bunların fiziksel karşılıkları gözlemci tarafından, ya da doğuştan olan bir içgüdüye dayanır. Sanatta iç dünyanın dış dünyaya bağlantısında ifade konusundaki bilgilerin içgüdü biçimine dönüştüğü gerçeği göz önüne alınmalıdır. “Hüzün adlı bir doğaçlama dansı konu olarak bazı dansçılara verilmiştir, sonuçta dans esnasında bütün dansçıların ortak bir özellikleri bulunduğu saptanmıştır. Hareketler yavaştı, belirli bir alan ile sınırlanmıştı, hareket biçimleri şekil olarak kavisliydi. Gerginlik genelde çok azdı, yönetim belirsiz, değişken, tereddütlü özellikler gösteriyordu.” (Pesseron, 1990:50,57)

Dansçıların ruh durumu resimsel olsun ya da heykeldeki bir modelin ruh durumunu anlatan bir biçimdir.

İfadenin algılanan nesnenin “geometrik-teknik” özellikleri tarafından değil, nesnenin, gözlemcinin sinir sistemine gönderildiği varsayılan uyarılar tarafından iletilildiğini fark eder. İfade olarak algılanan şey, nesnenin hareketli yada hareketsiz (tablo, heykel) olduğuna bakılmaksızın, görsel görüntü tarafından iletilen yönlendirilmiş gerilim yada “hareket” özellikleri (yani, güç, yer ve dağılım) olmaktadır.

Günümüze değil ifadeye ilişkin resimsel örnekler görsel güçlerin ifade ile ilgili anılarını bize göstermiştir. Picasso'nun “Guarnika” adlı yapıtında, köşegenin yukarıya doğru yükselişi “Dirilişin” ifadesini simgelemektedir. Birçok parçalı biçimlerin,

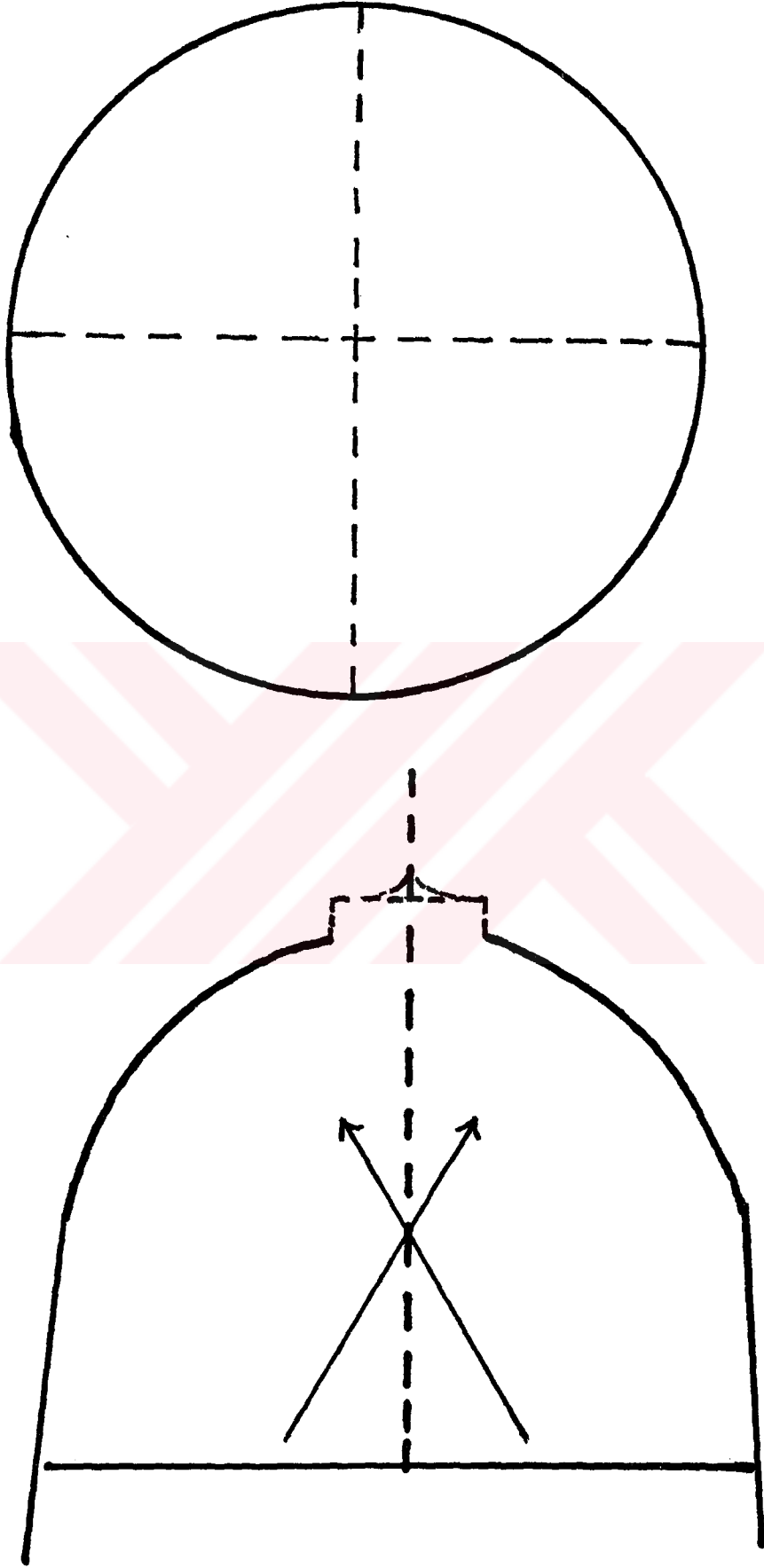
şekillerin deformasyona uğraması ise, korku ve derin üzüntü demektir. Burada sanatçı nesnelerini zorunlu olarak bazı yönlerde doğru güçlendirir, bununla ilgili iki örnek Şekil 12’de verelim. A daire parabolun daha sert B parabolun daha yumuşak olduğu gözlenir. Bu farkın nedeni ne olabilir? İki nesne arasında bağlantı kurabilmemize yardımcı olabilecek doğal nesneleri aramak yerine nesnelerin eğrilerini incelemek daha doğru olacaktır. Geometrik yönden dairenin sürekli eğikliği, tek bir yapısal koşulun sonucu olarak kabul edilir. Daire, bir merkezden eşit uzaklıktaki tüm noktaları üzerinde bulunduran bir şekildir. Parabol ise bu koşullarda iki farklı görevi yerine getirmektedir. Bu nedenle değişken bir eğikliğe sahiptir. Parabol, dairedaki sert kesilme parabolde bulunmaz. yani tamamladığı yarım çaptan sonra sapma devam etmez. Aşağıya doğru bir iniş görünümünde yumuşamaya başlar. Üst kısmındaki eğim tabana dik gibi değil de eğikmiş gibi durur. Bundan dolayı meyilli bir eğimle ağırlık yaratmaktadır.

3.8. Biçimsel Denge, Çekim, Güç

Kare; siyah fon kağıdından bir daire kesiniz. Bu daireyi beyaz bir karenin içine yerleştiriniz.

Eğer daire karenin merkezinde değil ise bunu cetvelle ölçmeye gerek kalmaz gözümüz bu durumu hemen anlar. İnsanın gözü bu durumu hemen nasıl fark etmektedir? Bu işlemde, daire ile karenin bir birinden ayrı değil de bir bölüm olarak algılanmasının payı vardır. İşte , daire ve karenin bakışsız (asimetrik) konumu, bu şeklin temel görsel özelliğidir. Bu tür göreceli deneyimler, günlük yaşamımızda sık sık karşılaşılan görsel deneyimlerdir. Sözelimi günlük yaşamımızda bu adam daha uzun, bu adam daha kısa, bu kare, bu dikdörtgen oval gibi benzetmeler yaparız. Her nesne bütünü içerisinde algılanır. Bu tür yargıların nedeni, algılama olgusunu niteliğinde kaynaklanmaktadır: Hiçbir nesne tek başına ve tümüyle izole edilmiş halde algılanamaz. Öte yandan, görsel algılama mekanizmamızda oluşan imgeler durgun değildir. Kare içindeki yuvarlak merkezden kaçış (asimetrik) görünmesi işlevinde dinamik bir durum vardır. Yani hareketlidir. Merkeze doğru geliyormuş, yada merkezden uzaklaşıyormuş gibi görünür. Aynı türden yuvarlağın karenin kenarıyla da aynı biçimde bir ilişki vardır. İşte bundan dolayı “görsel algılama dinamiktir.” İşte bu durum iki şeklin birbiriyle kurduğu ilişkiye dayanmaktadır. Eğer kare içindeki yuvarlağı merkeze doğru çekiyorsa bu durum şeklin diğer şekille birlikte sert görünmesini sağlar. Bu olay varlığın merkeze

Şekil (12)



doğru kendi içinde çekilmesi, ve karenin tam ortasına yerleştirerek olayın daha simetrik görünmesini sağlar. Şeklin yumuşamasını istiyorsak yuvarlağı karenin dışına hareket ediyormuş gibi çizerek bu iki nesnenin ilişkisini yumuşatabiliriz. Yine aynı konuyu karenin köşeleri için de alırsak köşeye doğru sıkışan daire dingin durumu bu sefer kaybolacaktır. Algı mekanizmasını belli bir düzeyde geliştirmiş olan sanatçılar, bu gibi konulara son derece duyarlıdır. Bu duyarlılığı bir resmin kompozisyonundan, bir binanın tasarımından veya herhangi bir yerin organizasyonundan ister istemez göz önüne alınır. Şekil (13a)

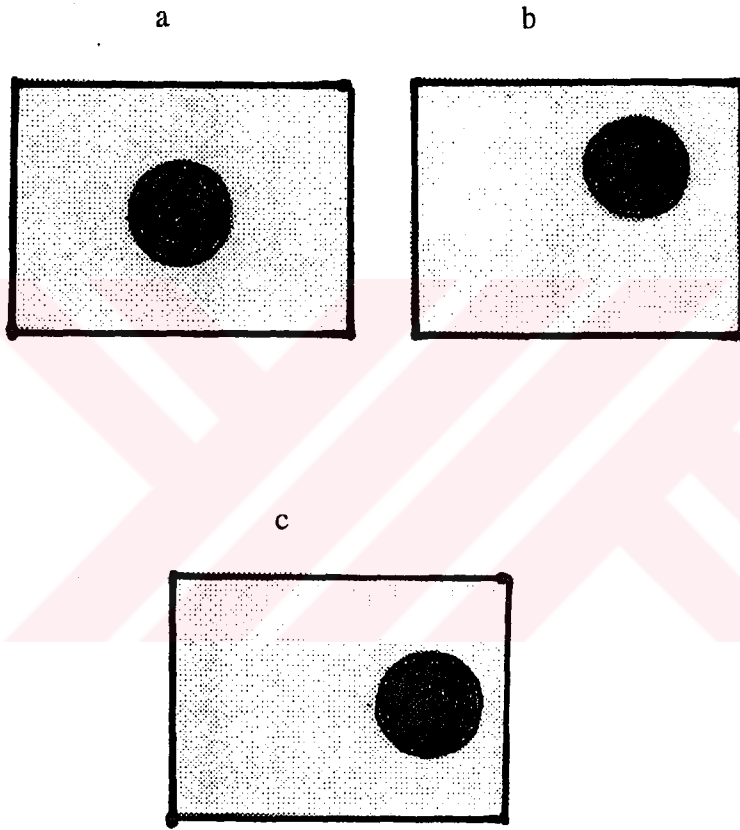
“Araştırmalar bize, dairenin sadece merkez ve karenin kenarlarına göre değil; Ayrıca köşelerden geçen diyagoneller yine karenin dikey yatay eksenine göre algısal bir dinamizm ortaya koyar.

Daire karenin neresinde olursa olsun, büyük yapısal faktörler tarafından etkilenecektir. Bu faktörlerin göreceli güçleri ve uzaklıkları tüm şeklin oluşturduğu etkiyi belirleyecektir. Merkez de, tüm görsel güçler birbirini dengelerden merkez durağan bir karakter kazanacaktır.

Daireyi karenin diyagonelleri üzerinde, köşelere doğru hareket ettirdiğimizde köşelerin merkezlere göre daha güçsüz olması nedeniyle, bu kez merkez, ilave bir güç kazanmakta ve köşeler durağan hale gelmektedir. Genellikle, karenin yapısal iskeletinde yer alan bir daire kare ve daireden meydana gelen bu şekle belli bir durağanlık kazandıracaktır, bu iskeletin dışında yer alması durumunda ise aynı şekil daha devingen gözükecektir. Daireye yönelik herhangi bir yönden gelen etkinin baskısı durumunda ise daire, aynı yöne doğru çekiliyormuş gibi bir etki oluşturacaktır. Daire, eğer merkezle köşenin arasında yer alan diyagonal çizginin tam ortasında yer alıyorsa, merkeze doğru gidiyormuş gibi algılanacaktır.

Dairenin üzerine farklı yönden gelen etkinin eş değer olması durumunda, göz, dairenin ne tarafa gitmekte olduğu konusunda bir yargı oluşturamayacaktır ve algılamada rahatsız edici bir durum meydana gelecektir. Bu tür gel-git’ler görsel bildiriye anlaşılmaz hale sokan öğelerdir. Bu öğeler, algılayıcıda kararsızlığa yol açar. Eğer sanatçı, özellikle bu tür kararsızlıklara yol açmak istemiyorsa kompozisyonu daha anlaşılabilir ve daha algılanabilir bir hale sokmak zorundadır.

Şekil (13a,b,c)



Gözün, dairenin, kare içindeki yerini saptamadığı durumlarda tartışılan görsel güçler, dinamik çekimlerin yönü doğrultusunda, belirli bir yer değiştirmeye yol açabilir. Şekil (13b) saniyenin çok az süresince görülürse ortaya çıkan izlenim, aynı şeklin uzun bir süre izlenmesi sonucunda ortaya çıkan izlenimden daha farklı olabilir: İlk bakışta, şekil merkeze daha yakın görülür.”(Genç, Sipahioğlu, 1990:63,64,65)

Kare üzerinde serbestçe hareket eden daire, retina tarafından kaydedilen şekillerden daha fazla bir görsel örüntü oluşturur. Burada, retinal uyarıcılar açısından sadece kare ve daire vardır. Fakat, algısal deneyimin bütününde ise bu uyarıcı örüntüsü yapısal bir iskelet yaratır. Bu yapısal iskelet her resimsel elemanı, bütünün denge sistemi içerisinde değerlendirir.

Kısaca, yaşayan bir organizma, nasıl ki yalnızca anatomisi tarafından belirlenmiyorsa görsel algılama da sadece uzaklık, ölçü, açı ve renkler tarafından belirlenmez. Bu durağan ölçütler, sadece göze giden mesajın uyarıcılarını kapsar. Oysa, bir algının yaşamı dışavurum ve anlamı algısal güçlerin etkinliği sonucunda ortaya çıkar. Bir kağıt üzerine çizilmiş bir çizgi, çamurdan yapılmış bir model, sadece suya atılmış taş gibidir. Bunlar, durağanlığı bozar ve mekanı hareketlendirir. Görmek bir anlamda hareketin algılanmasıdır. Şekil (13c)

a) Biçimin Dayatısında Güç Dengesi

“Denge” ve “güçler dengesi” kavramlarından neyi kastettiğimizi anlatmamızın zamanı gelmiştir. Bir sanatçı yapını oluştururken görsel elemanların dayatısı durumunda dengeyi düzenli ve ölçülü bir biçimde oluşturmasını da bilmelidir. “Fakat bazı sanatçılar denge durumunun sürekli gerekmediğini dengesizliğinde bir denge olduğunu söylemişlerdir.” (Petrov, 1997:400,408) İzlenim esnasında dayatının oluşabilmesi için denge neden gereklidir? Durağan halinde olan bir cismi hareket haline geçmesine denge sağlamaktadır.

Ressam için denge durağan halde olan nesnenin tuvalin öyle bir yerine yerleştirilir ki hemen harekete geçer. Yani bir yere etki eden güçlerin, bu yerle olan ilişkilerinden (güç etkileşimindeki) eşitliğidir. En basit biçimiyle denge, birbirlerini karşı yönlerde çekmeye çalışan iki güç arasın da gerçekleşir. Bu tanım, görsel denge içinde

geçerlidir. Tıpkı bir fizik ögesi gibi, her belirli görsel düzenlemenin bir dayanak noktası yada çekim merkezi vardır. Düzensiz şekillendirilmiş bir nesnenin parmak ucunda dengede durması gibi, görsel düzenlemelerde de bu merkez sınaıa yanılma yöntemiyle bulunabilir. “Denman W. Ross’a göre bu merkezi bulmanın en basit yolu desen üzerinde bir çerçeveyi, çerçeve ve desen birbirlerini dengeleyinceye kadar dolaştırmaktır.” Böylece, çerçevenin merkezi, desenin ağırlık merkeziyle çakışır ve tam denge durumu oluşur. Yada yapılacak şekil bir kartona çizilip şekil kesilir, yapılacak düzeyde gezdirilir, gözün denge merkezini buluncaya kadar bu olaya devam edilir, en ideal duruş bulunduktan sonra çizim yapılır.

En düzenli şekiller hariç olmak üzere, bir nesnenin dengesi konusunda gözün içgüdüsel denge duygusunun yerini alacak mantıki bir araç bulunmamıştır. Daha önce söylediklerimizden anlaşılacağı gibi, bu durum psikolojik görsel deneyimlerin, fizyolojik güçlerin telafi etmelerinden kaynaklanmaktadır.

Fiziksel ve görsel “güç dengesi” arasında daha başka farklar da vardır. Bir dansçı fotoğrafı, kompozisyon olarak dengesiz görünebilir. Oysa ki dansçı fizyolojik olarak rahat bir denge durumundadır. Diğer taraftan resim son derece dengeli, model ise rahatsız bir pozisyonundadır. bir ördek, tek bacağı üzerinde, bize son derece dengesiz görünmesine rağmen rahatlıkla uyuyabilir.

Ruh tartan Aziz Michael terazinin bir kefesinde iyi insan bir kefesinde şeytanı tartar. İyi insan şeytandan daha ağır gelmektedir. Bu durum konunun pekiştirilmesi ve dengesi konusunda önemlidir. Resim (5)

Dengeli bir kompozisyonda da şekil, yön, mekan, hiçbir değişmenin olmasına izin vermeyecek şekilde hazırlanmış gibi görünür. Ve bu nedenle de bütün, kendi parçaları içinde “zorunluluk” karakteri göstermeye başlar. Dengesiz bir kompozisyonda şekiller, biçim, renkler, rastgele geçici ve bu nedenle de sakat görünür.

Doğal olarak şekillerde denge yalnızca simetriye bağılı bir şey değildir. Örneğin en kolay simetrik denge elde etme biçimi bir görsel kompozisyonda, resmin iki kanadını oluşturan öğeleri birbirine eşit şekilde düzenlemektir. Bu durum sanatçılar tarafından tercih edilmemektedir.

Resim (5)



Ruhları Tartan Aziz Michael

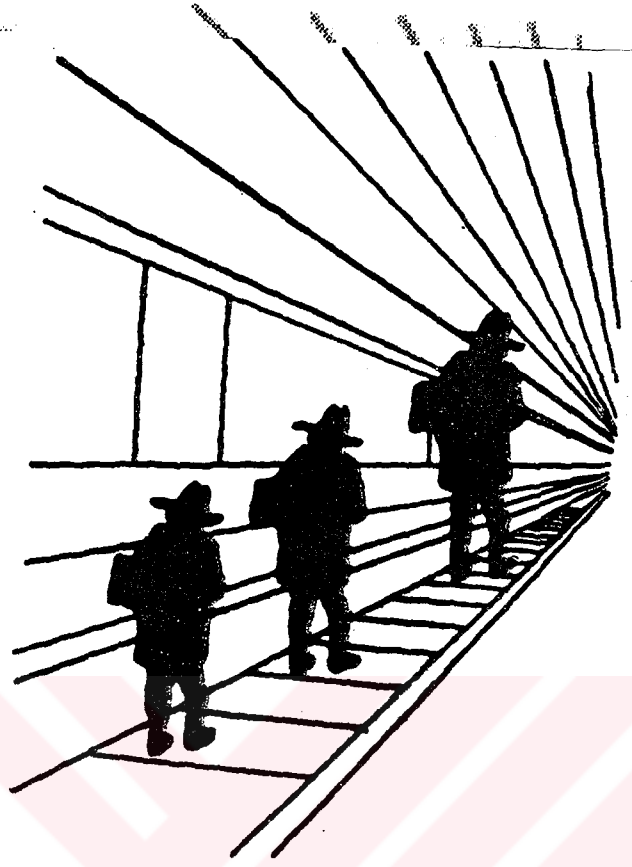
Gerçek olan şudur ki; düzen ancak düzensizlikle, dengesizlik dengeyle, ayrılık ise beraberlikle gösterildiği zaman bir anlam kazanır.

Anlattığımız denge duyarlılığını belirlemek için Maitland Graves tarafından tasarlanmıştır. Şekil: 14-15-16 bakınız. Şekil 14 oldukça dengeli tasarlanmıştır. Bu şekilde ki karelerin kombinasyonunda kullanılan ölçüler, oran ve yönler, her kompozisyon ögesini sabit kılmakta ve yerlerini sağlamlaştırmaktadır. Oysa Şekil (16)'da ölçü, oran ve yönlerin belirsizliğinden kaynaklanan bir hayatîyet eksikliği dikkati çekmektedir. Bu karelerin ölçü, oran ve yönlerindeki belirsizlik, kompozisyonu da belirsiz hale getirmekte ve onun simetrik olup olmadığı, kare veya dikdörtgenden meydana geldiği yada karelerin eşit olup olmadığı konusunda çelişkili durumlar yaratmaktadır.

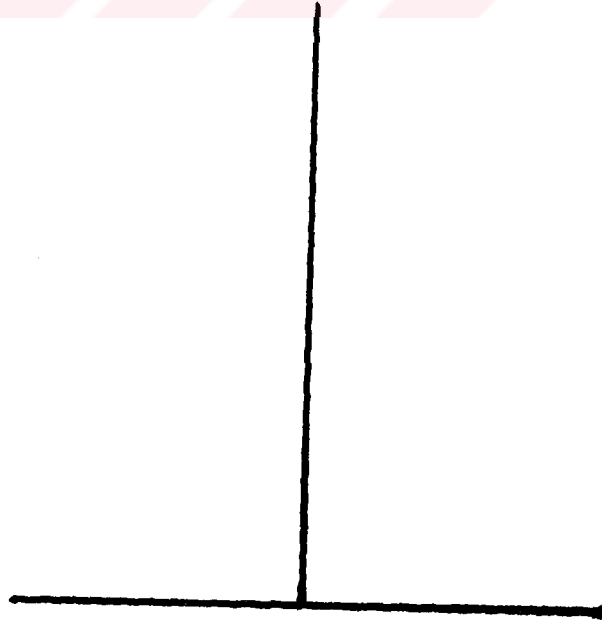
Dengesizlik her zaman biçimleri akıcı yapmayabilir. Şekilde görülen haç (tatin haç'ı) insanların beyninde o denli yer etmektedir ki buradaki kavis sadece bir hedef gibi görünür. Oysa bu haç özellikle bu şekilde çizilmiştir. Bu durumlarda dengesizlik bütün içindeki uyumdan ancak bölgesel bir arıza meydana getirmektedir.

Biçimin önemli etkilerinden ağırlık ve yönün dayatısı; içinde bulunduğumuz fiziksel dünyada “ağırlık “ olarak nitelediğimiz şey, yerçekiminin nesneleri sürekli olarak yere doğru çekmesinden başka bir şey değildir. Buna benzer bir çekiş resimdeki nesnelere baktığımız zaman, onların ağırlıklarının, gözle kendileri arasındaki eksen üzerinde belli bir gelirim yarattıklarını görürüz. Bunlar gözden uzaklaşmakta yada yaklaşmakta olduklarını kestirmek güçtür. Burada söylene bilecek tek şey ağırlığın sürekli olarak dinamik olduğu ve gerilimin resim düzlemindeki yerin sürekli olmadığıdır. Yani, gerilim her durumda resim düzleminde oluşan bir şey değil; resim düzleminin önünde ve arkasında da gerçekleşebilir. Şekil

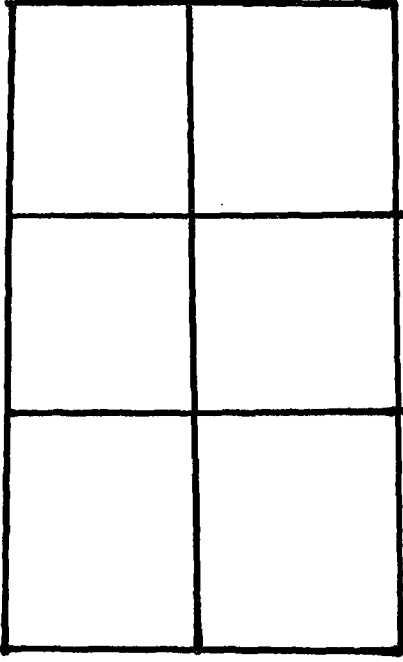
Ağırlık nesnenin nesnenin yeri tarafından belirlenir. Şekil. 17'de gördüğümüz yapısal iskelette merkezde yer alan güçlü bölge, diğer bölgelere oranla daha fazla ağırlık taşır. Bu durum, merkezdeki objenin, dış alanlarda yer alan daha küçük objeler tarafından dengelenebileceğini gösterir izleyeni hoş bir duyguyla sarmasını sağlar.



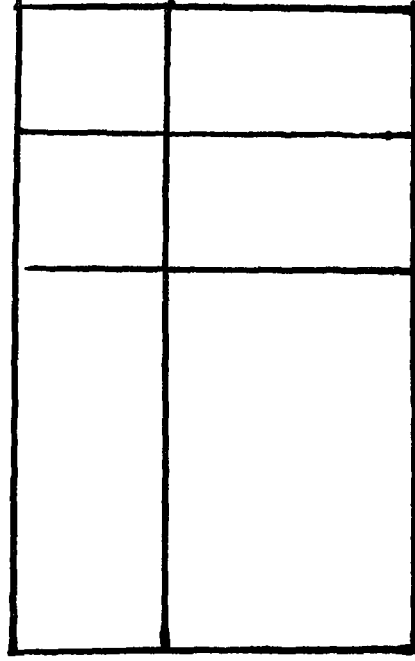
Dengeli ve dengesizliğin dayatısı



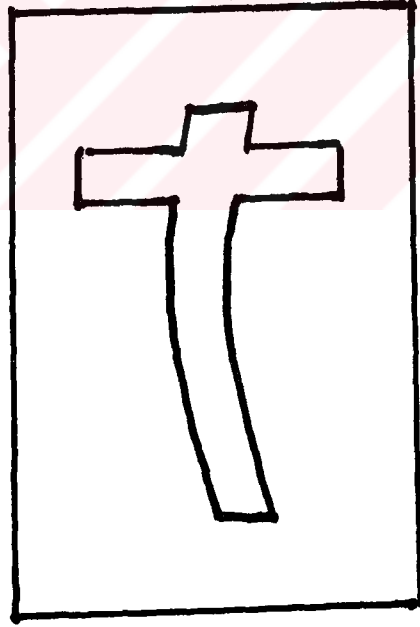
Şekil (14)



Şekil (15)



Şekil (16)



Tabloda izleyiciyi etkileyen merkez genellikle ağırlık taşır. Burada ağırlıklar, köşelere ya da Tuvalin sağına soluna dağıtılır. Bu dururum ağırlıklar merkezden uzaklaştıkça o ölçüde şiddeti artar ve daha etkili olur.

Ağırlığı etkileyen diğer bir faktör de uzamsal derinliktir ve bu olayda perspektifle ilgilidir ön plandan daha küçük olan geri planın önemsenerek ön plandan daha ağır basması sağlanır.

Ağırlık aynı zamanda boyutla ilgilidir. Diğer faktörlerin eşdeğer olduğu durumlarda geniş ya da büyük olan şey ağırdır. Aynı biçimde bu durum renklerin boyutuyla ilgilidir. Kırmızı maviden daha ağırdır. Beyaz olan siyah olandan daha büyük görünür. Birbirlerini dengelemeleri için farklı ölçülerde kullanılmalı; birbirlerini dengelemeleri isteniyorsa siyah alanlara beyazdan daha fazla yer verilmeli küçük parçala hareketli ve daha ağırdır. Büyük parçalar durağan ve daha hafiftir.

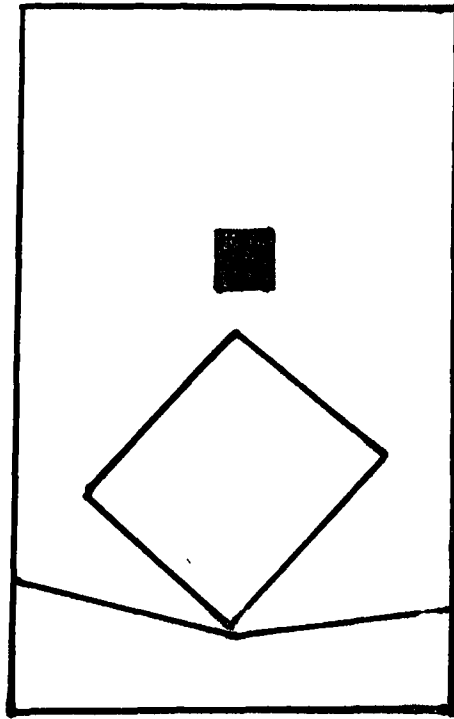
Ağırlığı artıran diğer bir öğede izolasyon (tecrit)'dur. Bomboş bir gökyüzünde güneşin ya da ayın ağırlığı yıldızlarla ya da bulutlu bir gökyüzü görünür. Şekil 18'de olduğu gibi Kandansky'ni yapıtlarında açıkça görülür bazı yapıtlarında yuvarlak ve kareler diğer biçimlere göre daha ağır gözüktürler. Merkez çevresinde yoğunlaşan sıkışmış imgeler kümesi de ağırlık duygusunu artırabilir. Diğerlerine oranla daha küçük olan dairenin oluşturduğu ağırlık diğer üçgen ve kareye göre daha ağır basar.

Ağırlık duygusunda “bilgi” öğesinin etkilerine ilişkin neler söylenebilir? Bir tabloda, pamuk yığını aynı görünümdeki kurşun külçesinden daha ağır gösterecek hiçbir bilgi türü yoktur.

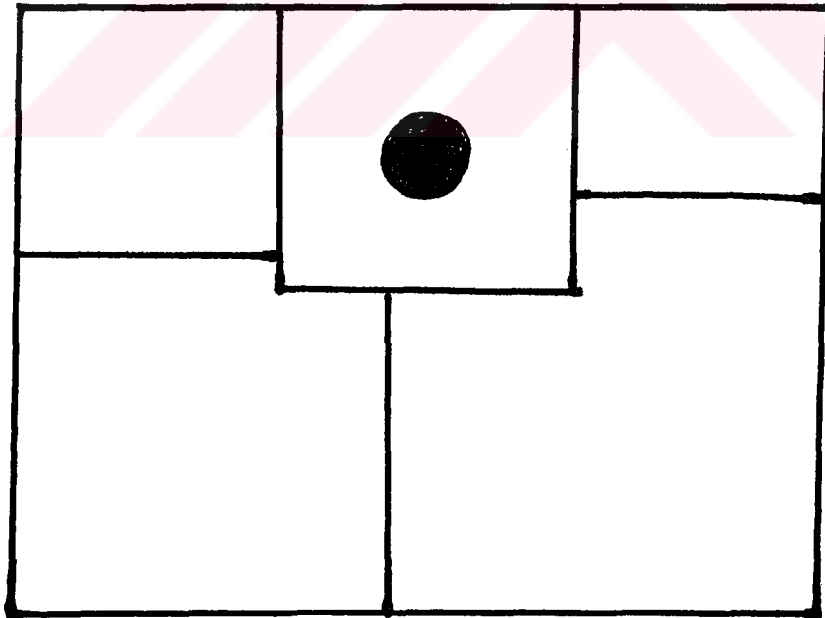
Deneyimlerimiz bizi taşın, ağacın sert olduğunu hatırlatır bir nesnenin bir nesneyi taşıyabilmesi için gerekli güce ihtiyacı vardır. Bu olgu resimde de aynıdır. Şekil, renk, biçim, teme birbirini taşımalıdır. Yoksa göz tarafından hemen yıkılır.

Nesnelerin şekli kendi yapısal iskeletlerinin doğrultusunda ağırlık hislerini seyredene kabul ettirirler. Örneğin, dairenin gözlemlediğimiz ilişkisini tekrar inceleyelim. Şekil (19a) İki daire birbirlerine çok yakın bulunuyorlarsa, birbirlerini çekerler. Adeta ayrılmaz bir bütün gibi gözüktürler. Belli uzaklıkta, birbirlerine çok yakın mesafede bulunduklarında ise birbirini iterler. Bu etkinin ortaya çıktığı uzaklık,

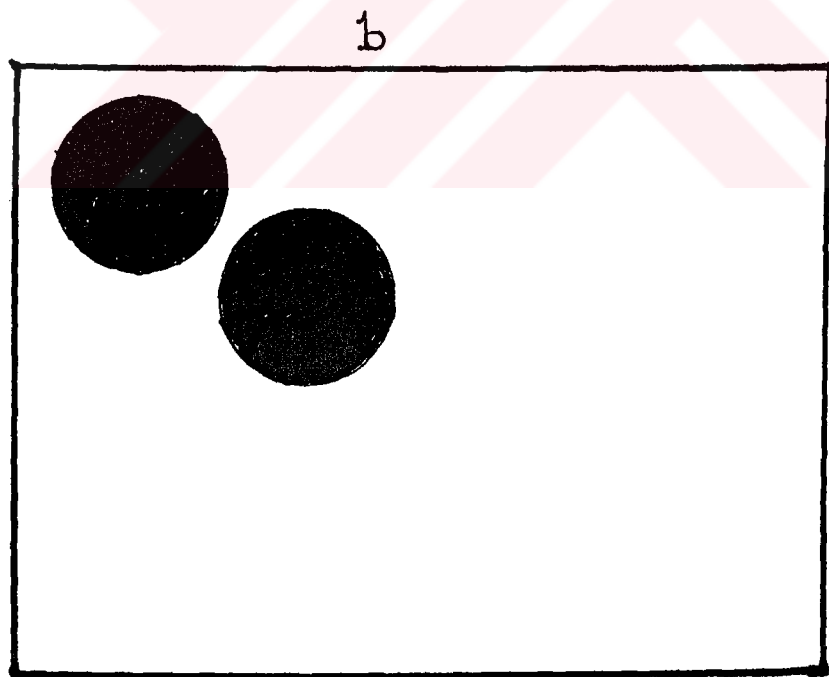
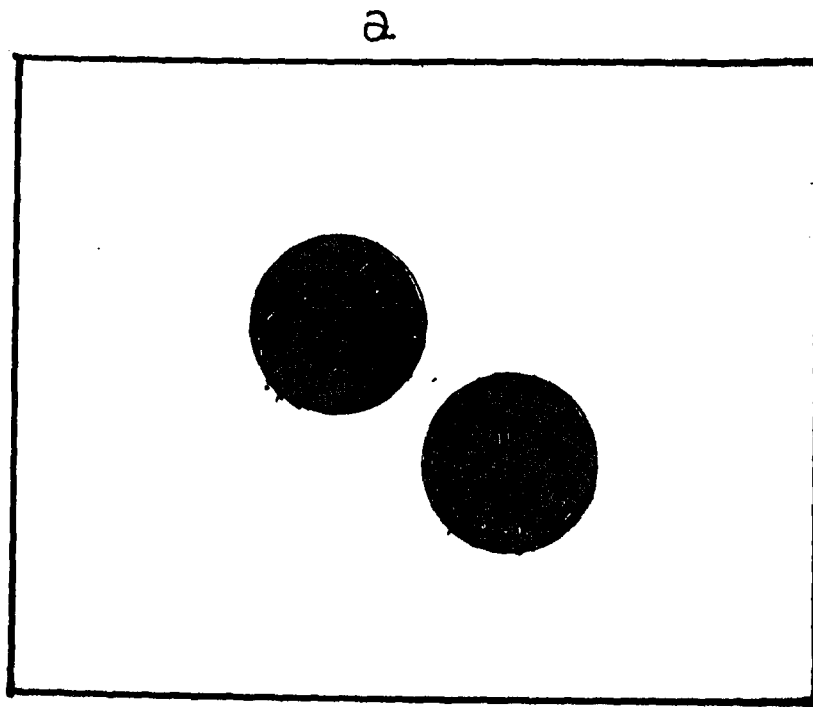
Şekil (17)



Şekil (18)



Şekil (19)



dairelerin ve karenin ölçülerine ve kare içinde dairelerin bulunduğu konuma bağlıdır.

Daireler, bulundukları yerler açısından birbirlerini dengeleyebilirler. Şekil 19a'da görülen dairelerden her biri tek başına, bulunduğu konum açısından dengesiz görülebilir. Fakat, ikisi bir araya gelince, durağan ve dengeli bir çift oluşturur. Aynı ikili, Şekil 19b'de olduğu gibi, belirli bir yönde konumlanırsa ortaya çıkan görüntü oldukça dengesiz olacaktır. Daha önce incelediğimiz yapısal iskelet olgusu göz önüne alındığında bunun nedeni anlaşılır. Bu örnekler bize basit görsel öğelerde bile çerçeveler tarafından çeşitli şekillerde etkilendiğini gösterir.

4. RENK

4.1. Etkileşimde Rengin Etkisi:

Renkle kaplı bir resim üzerinde göz gezdiren izleyici bu gezinim sırasında iki etkiyle karşı karşıya kalır.

a) Tamamen fiziksel açıdan, göz rengi hisseder. Göz, rengin özelliklerinin farkına varır, güzelliğiyle büyülenir. Bu algılama esnasında izleyicinin ruhuna sevinç dolar ve ağzının tadını bilen bir kişinin şekeri tattığı gibi, ruh da bu sevinci tadar. Göz baharatlı bir yemeğin damak (tat duygusu) üzerinde yaptığı etkiye benzer bir uyarımla karşı karşıya kalır. Fakat göz, bir parmağın buza dokunduğu zaman ki gibi, bu uyarıyla sakinleşebilir veya serinleyebilir. O halde, bütün duygular gibi sadece fiziki bir intiba, meydana gelir; kısa süreli ve sathi bir intiba, ruh kapanır kapanmaz hemen hiçbir iz bırakmadan silinir.

Buza değerken fiziken soğuk olan bir duygudan başka bir şey hissedilmez. Parmak ısınınca duygu unutulur, tekrar o duyguyu hissetme imkanı yoktur ama şekille yüklü bir rengin her izlenişinde duyulan haz sürekli hissedilir. Göz rengi görmediği zaman tekrar aynı konuma gelir.

Alışılmış nesneler orta bir duyarlılık üzerinde sathi bir etki yapar, oysa ilk defa gördüklerimiz, üzerinde hemen hemen derin bir intiba bırakır. İşte, her nesnenin (objenin) kedisi için bir yenilik olduğu, çocuk, dünya gerçeğini (realitesini) böyle anlar.

İnsan kendini tamamladıkça, varlıklardan ve nesnelerden tanıyıp öğrendiği

özellikler dairesi büyür. Varlıklar ve nesneler, nihayet bir iç çınlama olarak beliren bir anlam kazanırlar.

Renk , kaba bir hassasiyet üzerinden yalnızca sathi etkiler yaratır ve uyarma kaybolunca bu etkilerde dağılır. Basit olmalarına karşılık, bu etkiler değişiktir. Açık renkler sözü daha çok kendisine çeker; Alevin insanı kendine çektiği gibi zincifre (al renk vermillion)’de bakışı çeker ve öfkelenendir. Limon sarısı gözleri yaralar. Göz onu tutamaz. Sanki cırtlak bir trampet sesiyle kulak yırtılmaktadır. Göz kırıştırılır ve bakış, mavi ve yeşilin sakin derinliklerine dalar.

b) “Rengin hitap ettiği espri ne kadar gelişmiş ise, rengin bu basit etkisinin ruhta yarattığı heyecan o ölçüde derindir. Bu durumda, ikinci bir ruhi etki daha eklenmektedir. Yani, renk ruhi bir titreşime yol açmaktadır ve nihayet, sathi, fiziki etkisi bu etkinin ruha ulaşmasına yarayan yoldan başka bir şey değildir. Eğer bu ikinci etki gerçekten doğrudan (direct) bir etki ise, fiziki etkiyi biraz önce anlattığımız biçimde kabul etmeye hakkımız vardır. Fakat tersine, sadece bir çağrışımla bu etkinin elde edebileceği de düşünülebilir; iki görüşte tamamen bir birini etkiler ikisinden birene karar vermek çok zordur. Ruh sıkı sıkıya vücuda bağlı olduğundan herhangi bir heyecanı doğurabilir. Mesala, kırmızı, alev kırmızı olduğu için alevin yarattığı titreşime benzeyen bir iç titreşim meydana getirir. Sıcak kırmızı uyarıcı bir etkiye sahiptir. Şüphesiz kana benzediği için verdiği etki diğer renklere nazaran biraz daha rahatsız edici ve sıkıcıdır. Ve bazende acı verici olabilir. Renk, burada, ruh üzerinde sıkıcı bir etki gösteren başka bir fiziki etkinin anısını uyandırır. “ (Erseven,1948:786,796)

Eğer bu her zaman böyle olsaydı, rengin sadece bakış üzerindeki değil, diğer duyular üzerindeki fiziki etkilerini çağrışım ile açıklamak kolay olurdu. Mesela, açık sarı bize çiğlik ve acılık hissi verir, çünkü bir limonu düşündürür; bu tür varsayım yaklaşımı ortadan kaldırılmalıdır. Biberin rengi yeşildir. O zaman, her yeşil renkte bize acılık hissi verir kanısı oluşur.

Rengin bu varsayımlarla tadını açıklamanın pek geçerli olmadığı örnekler vardır. Bir araştırmacı doktor sürekli hastasına sende mavinin tadını buluyorum demiştir. Rengin insanda uyandırdığı izlenim ruha, o kadar etki eder ki diğer organlarda hemen etkiler.

Tabiatıyla, bu açıklamada karar kılınırsa, gözün sadece tadla sıkı ilişkisi olduğunu kabul etmek yetmez; Fakat tecrübe ile çok kere doğrulandığı gibi gözün diğer duyularla da ilişkisi vardır.

Bazı renkler içe pürçüklü görünür, bazıları da kadifemsi bir izlenim yaratır insan onları okşamak ister (Mesela koyu outremer mavisi, krom yeşili, kırmızı lâka laque rouge. Renklerde, sıcak ve soğuk tonlar arasındaki farkı yaratan bu duyular. Bazı renkleri yumuşak olarak görürler; farkı yaratan bu duyular. Bazı renkleri yumuşak olarak görürler; bazıları isi, kabalt yeşili daima sert ve kuru bir izlenim yaratır.

“Renklerin notası”ndan ya da rengin çok sesliliğinden sık sık bahsedilir. Ve o kadar açık olmasına rağmen, bu sesliliğin bir piyanodaki ses ile hiçbir ilgisi yada bağlantısı olduğu bulabilecek kimse yoktur. Rengin insan üzerindeki etkisini biliyoruz örneğin; kırmızı rengin insan kalbini hızlandırdığı kuvvetlendirici, kan dolaşımını hızlandıran bir etkisi olduğu saptanmıştır. Mavinin ise buna aksi olarak insanı rahatlatıcı ve kalbi yaşlatan ve hatta bir anlık bile olsa durdurduğunu biliyoruz.

Yalnızca bu durum hayvanlar üzerinde denendiğinde aynı sonuca ulaşamadığı görülür. Yalnızca insan vücudunda etki gösteren bir kuvvet ihtiva ettiği yanlış değildir.

Rengin insan üzerindeki etkisini açıklamak için kesinlikle varsayımlardan, çağrışımlardan yetinilmez. Mamafih, renk, ruh üzerinde doğrudan bir etkisi vardır. Bundan dolayı renk insanın hassas noktasına dokunduğunda karşılık bulacaktır.

Renk, şekil , obje ilişkisinde dayatının gerçekleşmesi ; Renk, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmeye yarayan, onu tanıtan bir araçtır. Renk, bizi objeye götürür. Bu sebeple etrafımızdaki bütün nesnelerin varlığı rengi duyumuyla birlikte algılanır. Her şekil ve biçim kendini resimde belli bir renk içinde realize eder; Renk ve şekil “nesne” ile renk arasında içten bir bağlılık vardır. Yani nasıl maddeyi mekansız düşünemiyorsak, aynı şekil de maddeyi renksiz düşünemeyiz. Nasıl ki bir sarı gömlek kendi öz rengiyle anılır açık ve koyu kumları belli farklara rağmen, renk yine aynı renk olarak kalır.

Yani renk olmasaydı resimde hiçbir şey kalmazdı. Form, perspektif kaybolup gidince onun yerini tek değer olarak renk alır. “Bir ressam için yalnız renkler hakikattir”

sözünün gerçek anlamı işte budur.

Renk böylece resmin tek taşıyıcı unsuru oluyor vazgeçilmez en önemli unsurlardan birisi haline geliyor.

Şekil, perspektif, kompozisyon, içerik vb. ikinci plana atılınca, sanatçının tablosuna da rengin dayatısının hissi hemen hissedilecektir.

Renk, aydınlatıcı bir şey olarak ortaya konmakta da, olağan üstü bir etki ve canlılık kazanır; işte tablonun, süjenin aktüel duyum artık optik bir biçim olarak izleyiciye sunulur.

Yani rengin bağlılığını bulmak bunu izleyiciye hissettirmek renk değerlerini alabildiğince uyumlu ve uygun taze ve tazesine hissettirmeye çalışmak sanatın bir oyunudur. Birbirini takip eden renk değerlerine bilinçli kaydırma yani eski resim gölge-ışık'ı form ve kontür anlayışı ortadan kaldırarak direk etkileşimi sağlayan yani teknikler vazgeçilmez formları oluşturur. Siyahtan beyaza gidiş, kaba bir yoldur; artık, ışıktan ışığa geçişin resmi başlıyor. "Empresyonizm"

Bundan sonrada biçim ve derinlik ortadan kaldırılmış "yani tualde derinlik izi vermeyen resim" renkler artık sembollerdir artık izleyeni tek bir noktaya odaklamaktan vazgeçilmiş tuvalin bütün yüzeyine yayarak, resim akışının süratlenmesini sağlamıştır. Renkli şekillendirmenin anlatım yönü ağır basar neyin resmini boyuyorsa, o şeyin deseni de ortaya çıkar. Renk ne kadar armoni kazanırsa, biçimde o anlamda içerik kazanır. Renk bütün zenginliğini kazanınca, şekil de tam biçimine ulaşır.

Renk şekil, biçim yaptığı gelişme gözardı edilmemelidir, bu araçların, bir araç olmaktan çıkıp, kendi başlarına birer güç oldukları anlaşılmaktadır. Yani renk şekil, biçim resimde bir hayatiye sahip olduğu ortaya çıkıyor.

Resim amacına ulaşmak için iki imkana sahiptir.

- a) Renk
- b) Şekil (Biçim)

Şekil, yalnız başına gerçek veya gerçek dışı nesnenin temsili, bir boşluğun, alanının sadece soyut biçimde sınırlanması olarak, kendiliğinden var olabilir.

Sınırsız olarak yayılan bir renk düşünülmez. Sadece hayâl gücü veya bir espri görüşü, sınırsız bir kırmızıya temsil etme imkânını verir. Kırmızı kelimesini duyduğumuz zaman, bizde uyandırdığı tasvirin sınırı yoktur. Sadece ve sadece düşüncede zorla kabul ettirerek kırmızıya bir sınır koyarız.

En soyut biçimde anlaşılan kırmızı, “kırmızı” ya sahip olan şekil ya da biçim tuvalin yüzeyinde hareketlenmeye başlar.

Düşünce, onu içe dönük olarak algılar, çünkü iç ses bu rengin koyduğu tanı tamamen yerinde ve belirgindir. Yani bir yavru yarasının milyonlarca anne yarasadan kendi annesini tanıması algılaması hissi gibi” bir resim yapıtında, kırmızıyı hassas bir şekille ifade birliğine gidilmelidir rengin tonu ve şeklin sübjektif bir karakteri olmalı seçilen kırmızının kapladığı alan bir şekille sınırlanmalıdır. Kırmızının tonları ve beraberinde kullanılan biçim, açık bir hale getirir.

Renk ve şekil arasındaki bu gerekli ilişkiler bizi, şeklin renk üzerindeki etkilerini incelemeye zorlar. Soyut, geometrik şekil kendine has bir iç sese sahiptir; bu, şekle benzer kaliteleri olan manevi bir varlıktır. Üçgen, her şeyden önce (dik açılı, geniş açılı, ikizkenar oluşana bakılmaksızın) birer şekillerle birleşince hava farklılaşır,-armonilerin bir sesi gibidir nüanslar zenginleşir, fakat temelde değişmeden kalır. Bundan dolayıdır ki kareler, daireler, üçgenler vb. şekiller armoni açısından benzerlik ihtiva etmezler.

Örneğin; uzakta görülen bir “ağaç” benzer bir etkide maddi unsurlar daha büyük bir yer tutar.

Meselâ, üçgenin yönü, yani uzaysal orientasyonu aynı şekilde temel bir rol oynar. Bunun resimde büyük önemi vardır.

Burada da, daha önce kırmızıda olduğu gibi iki yönlü bir olayı görülür”içe ve dışa dönük”

Ve açıkça şekil, renk etkisinin ortaya çıkışı görülür. Tamamen sarıyla doldurulmuş bir üçgen, mavi ile kaplı bir daire, yeşil ile kaplı kare, yeşil ile kaplı

(yönlü) bir üçgen, ve sonradan yeniden sarı daire, mavi bir kare ve bu şekilde devam eder. Bunların hepsi, herbirinin değişik bir etki yaptığı farklı varlıklardır.

Böyle bir rengi valörünün değerinin, bir şekille kuvvetlendirilmesini, diye bir şekilde hafifletilmesini farketmek kolaydır. “Sivri” renkler, sivri şekiller içinde kullanıldığında renk tatlarını daha iyi biçimde gösterirler. (Meselâ bir üçgende sarı) Derin olarak nitelenebilen renkler kuvvetlenirler, etkilerini yuvarlak biçimlerde şiddetlenir. (Meselâ bir daire içinde mavi) . Bu arada, açıktır ki, şekli renge uygun düşürememek, bir “armonisizlik” “Disharmonie” sayılmamalıdır.

Tersine, orada yeni bir imkân, yani bir armoni uyum sebebi görmek lâzımdır.

Renklerin ve şekillerin uzaysal orientasyonunu sonsuzdur. Bu iki unsurun oluşturdukları uyarmışlar bir dış hareket oluşturmaktır. Fakat her dış hareket, gerekli olarak bir iç hareket oluşturur. (Bu iç unsur konumuna göre bazen şiddetli bazen de hafif bir etki yapar.)

a) Tuvalde Rengin Dili

Önce bir rengi insan üzerindeki etkisini ele alarak bunun açılımını yapalım.

- 1) Rengin tonu sıcaklığı ve soğukluğu.
- 2) Bu tonun açıklığı veya koyuluğu.

Her renkte dört temel ses farkedilir. Renk: 1. Sıcak ve buna ek olarak 1) Açık veya 2) Koyu II. Soğuk ve aynı zamanda 1) Açık veya 2) koyu olabilir.

“Rengin sıcaklığı soğukluğu ile onun sarı veya maviye doğru olan genel eğilimi anlaşılmalıdır. Sıcaklık ve soğukluk ayrımı alanda yapılır ve renk kendine has temel tonunu muhafaza eder. Bu ton, daha maddi veya daha maddi olmayan hale gelir. Ufki bir hareket ortaya çıkar: Bu durumda sıcak renk izleyiciye yaklaşır, soğuk ise seyirciden uzaklaşır” (Kandinsky, 1996:61)

Başka bir rengin ufki hareketini sağlayan renkler bile, aynı hareketten etkilenirler. Fakat diğer hareket renklerin iç değerlerini değiştirirler; bu renkler bu iç

değere valöre göre Birinci büyük kontrast'ı oluştururlar. O halde rengin sığağa veya soğuga olan eğilimi, iç öneme ve dikkate değer bir mânâyâ sahiptir.

İkinci Büyük Kontrast, rengin açık ve koyuya eğilimi ile, dört temel tonun ikinci çiftini oluşturan renkler olan beyaz ile siyah arasındaki farkla meydana gelmiştir. Burada da, aynı hareket-seyirciye doğru ve sonra seyirciden uzaklaşarak-açık ve koyuyu canlandırır. Dinamik olmayan, fakat statik ve donuk hareket . Tablo (I)

Gerçekten, sarının birinci hareketi, bakan kişiye doğru giden eğilim, sarının şiddetini zorlayarak, sıkmaya kadar gidebilir; ve ikinci hareket, bütün sınırların ötesine sıçrayış, kuvvetin kendi tarafından dağılması, bütün maddi kuvvetin sahip olduğu, obje üzerine şuarsuzca atılmak ve dağınık halde her tarafa yayılmak özelliğine benzemektedir. Doğrudan bakıldığında (herhangi bir geometrik şekilde) sarı insanı tedirgin eder, sıkar ve uyarır, bir mecburiyet gibi kendini kabul ettirir. İnsanı çekilmez bir çeşit küstahlıkla rahatsız eder. Daima daha açık tonlara doğru giden sarının bu özelliği, göz ve ruh için dayanılmaz bir şiddete ulaşabilir. Bu derecede sarı, daima daha çok çalan keskin bir rahatsız edici davul sesine veya mızık sesine benzetebiliriz.

4.2. Renklerin İçsel, Dışsal Manevi Hareketi

Birinci büyük kontrast oluşturan sarı ve mavinin ikinci hareketi, dışa dönük veya içe dönük harekettir. Aynı büyüklükte, ve aynı tona sahip olan sarıyla, diğeri maviye boyanmış iki daire ele alalım. Bu daireler bir yere uygulanırsa, sarının hemen etrafa yayıldığı görülür, yani dışa dönük bir hareket meydana getirir. Ve böylece seyirciye yaklaştığı gözlemlenir. Aksine mavi içe dönük bir hareket gözlemlenir. Bu hareket seyirciden uzaklaşır. Birincisinde renk delinmiş gibi görülür diğesinde mavide ise batmış gibi görülür. Bu olay rengin farklılaşmasıyla, birinin açıklaşması, diğlerinin koyulaşması ile fazlalaşır. Sarının rengi açıldıkça etkisi artar, diğeri koyulaşmasıyla azalır. (Beyaza-sarı) (Maviye-siyah) etkisini artırır. Eğer sarının açığa olan eğilimi artık orada koyu sarının bulunmasına imkân vermeyecek derecede ise, bu olgu daha da önem kazanır. Öyleyse sarıyla beyaz arasında derin bir fiziki yakınlı vardır. Öyleyse sarıyla beyaz arasında aynı ilişki vardır. Mavi siyahla sınırdaş olan bir derinliğe ulaşabilir.

Tablo I.

I Çift Kontraslar : I ve II

SICAK

1. Sarı

İki Hareket

1. Ufki

Seyirciye doğru

(Cismani)

Dışa dönük

Açık

II Beyaz

İki hareket

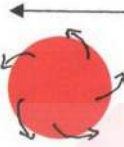
1. Direnç hareketi ebedi direnç

Rağmen mümkünlük

(Doğum)

Beyaz

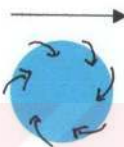
2. Dışa dönük ve içe dönük, sarı ve mavi için olduğu gibi fakta donuk şekilde



(Ruhi etki olarak iç hareketlilik)

SOĞUK

Mavi



Seyirciden

(Manevi)

İçe Dönük

Koyu

: Kontrast

Siyah

Tambir direnç yokluğu ve hiçbir
mümkünlük

(Ölüm)

Siyah

Tamamen fiziki olan bu benzerlikten başka, bir çeşit ahlâki benzerlik de belirli bir şekilde, iki çift rengin iç değerlerinde farklı hale getirir. (Bir yandan sarı ve beyaz öte yandan mavi ve siyah) onlardan birinin iki tanesini bir birine çok yaklaştırır.

Şimdi ise siyah ve beyazın insan görünümüne yaptığı baskıya değinelim.

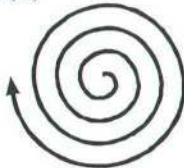
Tipik bir sıcak renk olan sarı, daha soğuk yapılmak istendiğinde, bu rengin yeşilimsi bir ton aldığı ve hemen, ona yön veren iki hareketi, ufki ve dışa dönük hareketi kaybettiği görülür. O zaman sarı, hastalıklı, hemen hemen tabiat üstü, enerji ve ihtirasla dolu ve dış şartların felç ettiği bir insana benzer bir karakter alır. Mavi tamamen zıt bir harekete sahiptir ve sarıyı dengeler. Yani sarının içine sürekli mavi konulsa, iki zıt hareketi etkisiz hale getirmiş oluruz. Hareketsizlik mutlak bir durgunluk ortaya çıkar. Yeşil meydana gelir.

Siyah ve beyaz katılırsa aynı sonu elde edilir. Siyah, dayanıklılığını kaybeder ve genel olarak ahlâki değer valör bakımından yeşile çok yakın olan griyi verir.

Fakat, etkisiz kuvvetler gibi duran sarı ve mavi, yeşilde tekrar tesirli hale gelebilir. Yeşilde, gride tam olarak bulunmayan bir hayat imkanı vardır. Bunun sebebi, grinin gerçekten hareket etmeye hazır olmasıdır. Aktif ve güç sahibi olmayan, fakat hareketsiz bir direnci ve dirençten aciz bir hareketsizliği olan renklerden (siyah-beyaz) meydana gelmiş olmasıdır. (Sonsuza oluşan sonsuz kalınlıkta bir duvar ve dibi olmayan kocaman bir boşluk düşünelim)

Yeşili meydana getiren iki renkte aktiftir, bunlarda bir hareket vardır. Öyleyse, şimdiden bu hareketlerin karakterlerine göre bu iki rengin manevi etkisini (aksiyonunun) ne olacağı tespit edilebilir. Böylece tecrübe yapıldığı ve renklerin kendimize etki yapmaya bıraktığımız zamanki sonuca varılır. Şekil (20)

Şekil (20)



Dışsal Hareket



İçsel Hareket

Sarı tipik dünyevi bir renktir. Sarıya derinlik izlenimi verdimi iddia etmemelidir. Sarı maviyle soğuklaştırıldığında hastalıklı bir tona büründüğünü görmüştür, ruh halleriyle karşılaştırıldığında sarı, melenkoliyi, merak hastalığı değil, deliliği, kuduz halini, taşkınlığı, azgın deliliği temsil edebilir, “Bu meselâ sarı mektup kutusunun, ilk rengini kaybetmediği sürece gösterdiği etkidir”. Limonun, rengi sarıdır (kastik asit) bulunur bundan dolayı sarı rengi özel bir şiddeti söz konusudur. Hasta insanlara takılır, her şeyi yıkar, yere atar ve bütün gücüyle her yana dağıtır, her şeyi sebepsiz ve gayesiz, tam tükeninceye kadar etrafa saçar. Bu durum sonbaharda artık gökyüzünden başka yerde bulunmayan sakinleştirici maviden yoksun, sonbahar yapraklarının bağırır göz kamaştırması içinde, yazın son kuvvetlerinin acayip savurganlığını düşündürür. Geriye sadece derinliği olmayan renklerin öfkeli bir başlaması kalır.

“... Bu derinlik “mavide” ve teorik olarak mavinin karakterinde bulunur. Bu hareket

1) İnsandan uzaklaşma hareketi ve 2) Kendi öz merkezine doğru yönelmiş hareket, şeklindedir. Mavi, ruh üzerinde etki yapmaya bırakıldığı zaman da aynı şey geçerlidir. (Burada geometrik şeklin önemi yoktur.) Mavinin derinleşmeye olan eğilimi, onu daha derin tonlarda daha şiddetli yapar ve iç etkisini artırır. Derin mavi, insanı sonsuzluğa çeker, onda saflık arzusu ve tabiatüstünün özlemini uyandırır. “Gökyüzü” kelimesini duyduğumuz zaman bize gözüken gökyüzünün rengidir.....” (Cormon, 1994: S.107)

Mavi tipik bir semavi renktir. Derinleştirerek yatıştırır ve sakinleştirir.

Mavi siyaha doğru giderken, insanı aşan sonu olmayan ve olmayacak olan bazı zor durumlara düşüldüğü zamankine benzer bir hüzüne bürünür. Ona hiç yakışmadığı halde, aydınlandığı zaman, mavi uzak ve önemsiz gözükür. Açık hal geldikçe, sessiz bir durgunluk oluncaya kadar mavi, sesliliğinden kaybeder ve beyaz olur. Mavinin en kaba olduğu zaman orgun en kalın sesiyle mukayese edilebilir.

Kolayca keskinleşen sarı hiçbir zaman derinlik izlenimi yaratmaz. Oysa mavi seyrek olsa da bazen sarının vermiş olduğu keskinlik hissine verebilir.

Yeşil, taban tabana zıt ve herşeyleriyle değişik bu bir rengin (sarı -mavi) karışımının ideal denge noktasıdır. Bu iki rengin ufki hareketleri birbirini götürürler. Aynı şekilde dışa ve içe dönük hareketlerde birbirlerini götürürler. Hepsı durgun hale gelir. Bu en azından teorik bakımdan kolayca elde edilen mantiki sonuçtur.

Rengin doğrudan doğruya göz üzerindeki etkisi ve gözle ruh üzerindeki etkisi de aynı sonuca götürür. Bu uzun zamandan beri sadece göz hekimlerince değil, herkes tarafından bilinen bir olgudur. Mutlak yeşil, en sakin olan renktir. Yeşilde hiçbir hareket yoktur. Yeşilde sevinç, hüzn, ihtiras bulunmaz. O hiçbir şey istemez, hiçbir çağrıda bulunmaz. Bu hareketsizlik kıymetli bir özelliktir; İnsanlar ve dinlenmek isteyen ruhlarda iyi etki yapar. Fakat sonunda bu dinlenmenin sıkıcı olma ihtimali vardır. Halbuki sarıyla boyanmış bir tablo daima manevi bir sıcaklık ve maviyle boyanmış bir tabloda da soğuk olan bazı şeyler vardır. (Evrenin bir unsuru olarak insan, devamlı belki de ebedi hareket için yaratıldığı için aktif etki) Yeşil, sıkıntıdan başka şey vermez (pasif etki) pasiflik mutlak yeşilin hâkim karakteridir. Fakat bu pasiflikte dokunaklılık, kendinden memnun olma vardır. Toplum içinde varlıklı insanlar ne ise, renk içinde mutlak yeşil de odur: hareketsiz, arzusuz, tatmin olmuş, gelişmiş bir unsur. Bu yeşil, sadece hareketsiz, arzusuz, tatmin olmuş, gelişmiş bir unsur. Bu yeşil, sadece belirsiz ve tasasız gözleriyle dünyaya bakan, yağlı, sağlıklı, yatan ve geviş getiren bir inek gibidir.

Yeşil, tabiatın, ilkbaharı ve onun fırtınalarını yenerek, dinlendirici bir kendinden memnun oluşta yakındığı yılın bir parçası olan yazın hâkim rengidir.

Çok aranan ideal denge böyle bir etki gösterir.

Mutlak yeşilin dengesi bozulduğu zaman, soruya doğru gider, canlanır genç ve neşeli olur; sarının katılması ona aktif bir kuvvet verir. Daha alçak tonlarda, mavi hâkim olduğu zaman, yeşil değişik bir sesliliğe sahiptir; ciddi ve düşünceli hale gelir. Burada yeşil, başka bir karakterde olmasına rağmen, daha sıcak hale getirildiği zaman olduğu gibi, aktif bir unsur ortaya çıkar.

Yeşil, açık veya koyuya geçse bile ilk ilgisizlik ve hareketsizlik karakterini başka değiştirmes. Açılmaya başlarsa ilgisizlik, koyulaşmaya başlarsa durgunluk hâkim olur. Bununla birlikte, bu değişmeler siyah ve beyazın eklenmesiyle elde edildiği için

tabii olur. Mutlak yeşili, kemanın beyazın eklenmesiyle elde edildiği için tabii olur. Mutlak yeşili, kemanın orta kalınlıktaki zengin ve sakın sesine benzetmez daha akıllıca olur.

Siyah -beyaz, ona hatlarıyla buraya kadar anlatılanlarda tanımlandı. İncelenirken çok zaman renk-dışı olarak tanımlandı beyaz, bilhassa "tabiatta beyaz görmeyen "empresyonistler bütün renklerin beyaz içinde kaybolduğunu vurgularlar. Beyaz mutlak sessizlik gibi ruhumuz üzerinde etki yapar. Sıcak renklerle kullanıldığında soğukluk etkisi yapar, soğuk renkle kullanıldığında sıcaklık etkisi yapma özgürlüğüne sahiptir. Müzikte karşılığı sessizliğe denk gelir yani bilinmeyen, bu bilinmeyen sessizlik ölmemiştir, canlı imkânlarla doludur. Beyaz renk, ansızın anlaşılabilen bir sessizlik gibi gelir. Bu gençlik sevinciyle dolu bir "hiç" yani doğumdan sona kadar olan bir hiçlik.

Siyah renk, imkânları olmayan, güneşin batışıyla kaybolan, ebedi, geleceksiz, gelecek ümidi bile olmayan bir "hiç" gibi, içten olarak yankı yapar. Bunun karşılığı belki de kendinden sonra olmayan belki de yeniden doğuşa, başka bir dünyanın doğuşu tam bir sonu gösteren duraklamadır. Çünkü bu sessizlikle kesilen herşey, bütün zamanlar için durmuştur. Siyah, üzerinde herkesin yürüyüp geçtiği ve hiçbir şeye değmediği bir ceset gibi hareketsizdir. Duygusuz, yanmayan, yok olmuş, sönmüş bir odun alevi gibidir. Hayatın vücuda girip onu yaşattıktan sonra ölüm ile vücuttan çıktığı sessizliğe benzer. Siyah oluyor da yankıdan en yoksun renktir. Bu yüzden, sesi ne zayıf olanı da dahil diğer bütün renkler bu tarafsız (neutre) fon üzerinde yer alırsa, daha net bir seslilik ve artan bir kuvvet kazanılır. Beyaz böyle değildir ilişkiye girdiği bütün rengin izini üzerinde taşır. (Bütün renkler sesliliklerini taşır) Beyazın neşe ve lekesiz saflığın işareti olması, siyahın ise yasın derin acının, ölümün sembolü sayılması boşuna değildir. Bu iki rengin karışımı gri'yi verir. Bu yolda elde edilen bir rengin (grini) ne dışı, ne de hareketi olmaması tabiidir. Gri renk yankısız ve hareketsizdir. Bu hareketsizlik aktif iki rengin sonucu olan yeşilin hareketsizliğinden farklıdır. Gri, ümitsiz ümitsiz bir hareketsizliktir. Ümitsizlik gri karardıkça artar görünür. Nefes darlığı daha rahatsız edici hale gelir. Saklı bir ümit taşıyan grinin yumuşaması, içindeki ilhamlara açılması için, griyi açmak lâzımdır. Böyle bir gri tam bir pasiflik ile şiddetli bir hareketliliğin (aktifliğin) manevi karışımı olan yeşilin ve kırmızının görsel

karişımından doğar.

Kırmızının sarı gibi dağılan yorulan bir özelliği yoktur. Tersine kendine dönmüş dayanıklı, hareket dolu bir renktir. Kırmızının en ağıından koyusuna giderken çok farklıdırılar: Satürn Kırmızısı: Zencifre kırmızısı, İngiliz Kırmızısı, kırmızı lâka bu renkler temel tonunu muhafaza ederler. Aynı anda sıcak ve soğuk görünür.

(Satürn kırmızısı) orta sarıyla bir benzerliği vardır. Can sıkıcı bir izlenim yaratır.; kararı, galibiyeti, sevinci hatırlatır.

Zencifre Kırmızı: Maviyle birleştiğinde ateşe girmiş bir demirin suda söndüğü gibi söner. Soğuk tonlarla uyuşmaz, kirli bir tabaka izlenimi yaratır, kendi iç sesine sahiptir. Mavi eğilimli olduğu için insana doğru girdiği daha azdır. Sarıdan daha çok beğenilir ve dikkat çekicidir. Genelde yeşilin tamamlayıcısı olarak kullanılır. Süsleme sanatında sıkça kullanılır.

Sarı gibi derinliğe eğilimleri yoktur. Seslilikleri, ancak daha yüksek bir ortama girdiklerinde büyür, kalınlaşır. Satürn ve zencifre kırmızısını siyahla koyulaştırmak iyi olmaz, ölmüş olan siyah bunları öldürür akkor haline getirir. Bu durumda siyah bu renkleri, kör bir duruma gelir. Kahverengiye dönüştürür.

Kırmızı lake soğuk renk olan Outremer mavisi ile kariştırılarak, daha derin hale getirilebilir böylece rengin karakteri değişmiş olur. Akkor izlenimi daha derin olur. Atıf unsur tamamen kaybolur. Koyu yeşile olduğu gibi tamamen ortadan kaldırılamaz, soğuk kırmızı, kendine doğru büzülmüş, fakat hareketsizliğinden, bir hareketliliğe sıçrayacakmış gibi bekler. Söndürölse dahi maddi karakterinden birşeyler hissettirir sadece beyaz eklenince şiddeti artırılır.

Örneğin; vermilion kırmızısı beyaz üzerinde donuk ve kirli yankı verir; oysa siyah üzerinde canlı ve parlak görüntüsüyle, şaşırtıcı etki bırakır. Açık sarı beyazla temas edince zayıflar, bozulur. Tersine siyah bir fon üzerinde, fondan zorlukla uzaklaşır, havada kalmış gibi gözükür ve göze çarpar.

Gri, hareketsizlik ve durgunluk. Durgunluk izlenimini yeşil ve kırmızı karişımıyla elde etmek isteyen Delecroix bunu önceden hissetmişti.

Şüphesiz her renk aynı anda sıcak ve soğuk olabilir-fokt hiçbirini kırmızı gibi -iç imkanı zenginliğinin delili olarak-çok gelişmiş bu kantrastı vermez. Öyleyse, mor kelimenin fiziki ve ruhi anlamında soğuk bir kırmızıdır. Morda hastalıklı, sönmüş (kömür cürufu), hüzünlü bir taraf vardır. Yaşlı kadınlar şüphesiz bu yüzden elbiseleri için mor rengi seçerler. Çinliler moru yas rengi olarak kabul ederler.

Bu iki renk-turuncu ve mor-sarıya veya maviye kırmızı eklenmesiyle yapılmıştır. Öyleyse dengeleri güvenilmezdir bu renkleri karıştırınca, ayrılmaya eğilimli oldukları gözlemlenir. Burada, sağa sola eğilirken dikkat eden bir ip cambazının dengesi akla gelir.

Turuncu nerede başlar, sarı ve kırmızı nerede biter? Morun, kendisini maviden ve kırmızıdan ayıran kesin sınır nerededir?

Turuncu ve mor renklerin ve basit, temel nüansların dünyasında dördüncü ve sonuncu kontrast'ı oluşturur; Bu renkler fiziki açıdan tamamlayıcı renklerin üçüncü kontrastının renkleri (kırmızı ve yeşil) gibidir.

Çift olarak üç büyük kontrastı oluşturan altı renk bize kuyruğunu ısırın bir yılan "sonsuzluk ve ebediyetin sembolü gibi çok büyük bir daire şeklinde görünür. Sağda ve solda sessizliğin iki büyük (siyah ve beyaz) ölüm ve doğum sessizliği vardır. (Bzk. Tablo II)

Sırayla gözden geçirdiğimiz basit renklerin karakterleri, tabii iki bu renklerin karşıladığı duygular basitliği kadar geçicidirler ki bu (sevinç, hüzün, vs.) Bu duygu aynı zamanda ruhun maddi hallerinden başka bir şey değildir. Renklerin nüansları kuşların çıkardığı ses kadar melodili ve duygulara hitap edicidir. İşte bunu kelimelerle anlatamayız aciz kalırız. Mutlaka her renk bir kelimede kendi maddi ifadesini bulacaktır. Fakat asla kelimeler rengin özünü anlatamaz. Daima eksik birşeyler kalır. Bu durum rengin acizliğinden kaynaklanmaz izleyici ve sunan kişinin arasındaki kopukluktan oluşmaktadır." (Kandinsky, 1996:49,81)

Bazen de aynı iç yankı bazen değişik sanat dallarında elde edilebilir. Bazen de aynı işi yapan insanlar. Farklı izlenimler yaratırlar Örneğin; duvarı boyayan bir boyacı fırçasıyla 200 m2 bir alanı düz bir satıh olarak boyamaya çalışır. Ruhsuz, düz, içeriksiz,

Tablo II.

2. Çift Kontrast : III ve IV

III Kırmızı

1. Hareket

Kendinden hareket



Tamamlayıcı renk olarak fiziki hareket

Yeşil: III Kontrast

Manevi olarak sönen kontrast

= Kuvvete hareket

= Hareketsizlik

İç ve dış hareketler tamamen noksandır.

Görsel karışımında

= Gri

Siyah ve beyazın mekanik karışımındaki gibi

= Gri

IV Turuncu

Mor

= IV. Kontrast.

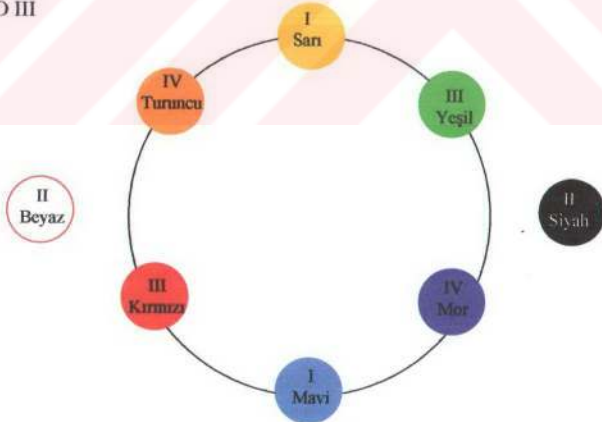
I Kontrasttan :

1. Kırmızıda aktif sarı unsuru = Turuncu

2. Kırmızıda Pasif manevi mavi unsuru = Mor



TABLO III



İki kutubun kontrastları, dairesi basit renklerin doğum ve ölüm sırasındaki hareketi
(Roma rakamları kontrast çiftlerini göstermektedir.)

izleyenin ilgisizliği görülür. Ama bir sanatçının 1 m² alanı fırçasıyla boyarken bir sihirbaz gibi karşısındakini etkilemeyi başarır. İmkansızlığı veya diğer bütün ifade vasıtası, Abidevi sanatı mümkün kılar. Bu sanatlardan her biri, o zaman bu genel yankının dışında, kendine has bir “farklılık meydana getirir arttırır ve onu bir tek sanatın kaynaklarını aşan imkânlarla izleyicisiyle buluşur.

4.3. Beyaz ve Siyah Kutupların Çekim Kavgası

Beyaz temel öge, niteliği gereği, ışıık (aydınlık)’tır. Her direnç, şimdilik, durgundur, devinimden yoksun her nesnede en küçük canlılık olmaz böyle olunca siyaha çağrıda bulunmak, onu savaşa iterken de ışıığın tüm itimli gücüyle dövüşmek gerekecektir.

“Işıık temel siyahtan daha güçlü ya da daha zayıf olabilir. Yol alamayan siyahın biçimsiz ölümlüğünden, yararlanarak. Bu durumda biz, ışıığa aydınlık katarak beyaz erkten enerjiden yararlanılabilir.

Art arda yayılan erkin nicelik ve niteliğine göre, göreceli bir gelişime ya da gerilemeye dayanır.

Söz konusu olan, açık ile koyuyu kavgaya tutuşturarak görünür, bir yükselme ve çekilme dengesini elde etmektir ve bu, iki kutupta etkili bir olanak içerir. Birbirlerine karşı siyah ve beyaz kutuplar arasındaki zincirleme yarışın yeğniliği, bunların gerçekten var olduğu, savını doğrulamaktır; Bunlar zincirleme yarışın tüm gerilimini, açıklık koyuluk derecesini gösteren basamakta karşılaşan güçlerin oyununu da ortaya koşar.

Eylemin kural değıil yani belli kurallara bağıil olmadan ortaya çıkması. Geçmişe değıin olan eylemin, kendini, belirli bir durumun tonunda göstermesi gerekir. Eğer açık tonlarla çalışılırsa, belirli durumun, bunu doğıallıkla açık tonlu durumlar içerir.

Eylemin etkisi, belirli bir durumun küçük bir yoğunluğu olması ve büyük bir yayılma göstermesi gereğı olarak değıil, fakat çok fazla bir yoğunluğu olması ve küçük bir yayılma göstermesi nedeniyle artar. Belirli durumun temel geliştirmesini, hiçbir zaman, olurluna bırakmamalıdır.

Çift bir eylem de orta tonlu bir durumun fonunda, aydınlık ve derinlik

doğrultusunda olasıdır.

Beyazdan siyaha tam devinim, iki kutup arasında, sınırsız bir uzaklık görünürden, görünürü en uç sınırına değin, kaynağın tüm konaklarını içine alan yol ya da çarpışan uçların açık savaşı olan bir uzaklık düşüncesine yol açar.

Siyahtan beyaza büyük sarkıl devinimin genişliği, eğleme güç katar. Daha az bir genişlik, sarkıl devinimin ışığında bir azalmanın belirtisi olur, karşıtlıklar yumuşar.

Fona değgin (fonal) boyut “yukarı-aşağı” boyutu, aydınlık ana ögesinin yeridir. Yukarıdaki her nesne, güneş-ışık; aşağıdaki her nesne, gecedir. Isısal boyut (renk): “sol sağ” boyutu, temel sıcaklık ögesinin yeridir. Sağda, güneş-sıcaklık, solda, soğukluk.

Eğer tona değgin boyut “Yukarı-aşağı”, kendisine renksel bir eylemi yardımcı alırsa, (sema), sıcaklık karşıtlıklarının boyutuyla zenginleşir. İki boyutun birleşmesi, devinim ve karşı devinim biçimindeki iki yönü doğurur. Bundan başka, uyum içindeki ilerleme, gerileme, ve tekerlekten oluşan topacı akla getirir. (onun) üç boyutlu, uzaysal dengesi, plak (disk) ve eksen devinimlerinin eşgüdümünden doğar. Sıcaklığın karşılığı olgusu, “siyah-beyaz” eksenî çevresinde, dönen çember. Bu örnek aydınlık ve sıcaklığın birleşimi konusunda bir yargıya götürür yayığı (tayf) renklerinden oluşan kuşak, tıpkı eşlek (ekvator) gibidir. Siyah-Beyaz noktalar, kutuplardır. Gri nokta (YUVARIN ÖZEĞİ) beş temel öğeden, beyaz, mavi, sarı, kırmızı ve siyahtan, eşit uzaklıkta bu bütünün kuralıdır. Renkler “sol-sağ” –“ön-arka” düzlemi üzerinde yer alırlar. Bunların en arası çemberdir ve böyle olunca da renksel bağıntıların en arası çevredir.

Uzaysal denge, tüm renk ve tonlar alanında, hepten canlı zenginliği ile , bilgili ve güçlü bir davranış gösterir.

I. Renklerin tuval üzerindeki bütünsel dengenin en sınırlı biçimi cansız, kokusuz, renksiz olan, gri ile belirtilir.

II. Söz konusu olan, tasarımsal bir renk kutusu yapmak, her rengin yerinin tanıtılabilmesi (valör) düzenleme saptamak gerekir

Doğa, renkli izlenim elde etme bakımından, çok vasıldır. Bitkiler, hayvanlar, mineraller, peyzaj adı verilen kompozisyon, bütün bunlar, bizim akıl ve dikkatimizi

uyarır. Ne ki, bunlar doğadaki renkler sonsuz bir soyut renk düzenleme kuşağıdır.

Arı renklerin doğal aşamasında yer alan bu benzersiz durumun, hepten dünyada olmaması yaratıcı gücün olanaklarını zorlamasıdır.

Fakat bizim yaratıcı gücümüz, olgunun ötesinde izleyiciye gerçek dışı bir görünüş olarak ulaşan bir nesnenin bütününe bir yerlerde yaşadığını tasarlamalıyız. Sanatçı kişiliği bu anlatım kavramını sunmasını bilen kişidir. (Kandinsky, 1996:47,58)

Tanımlanması zor olan her yalnız rengin bu etkisi temeldir, bu temele göre çeşitli değerler (valörler) armonik (uyumlu) hale getirilir. Bazı tablolar. Bazı tablolar artistik bir iç güdüyle seçilmiş tek şekilli aynı bir tonda tutulmuşlardır. Bir rengin içine başka bir rengin katılması, birbirine yakın iki rengin karışımla birleşmesi, çok zaman renklerin armonisini temellendirmeye yaramıştır. Renklerin etkileri hakkında söylediklerimiz, günümüzde sorunların, önsezilerin, yorumların birçok ilişkilerin kaynağı bize tek rengin egemenliğinin (yani armonisinin) zamanımıza ters düşer. Hatta bu armonik sesin bize ta eskilerden bu yana dayatıldığı izlenimini de verir. Seslerin bu savaşı, kaybedilmiş denge, ters çevrilmiş zorunlu dayatılmış kontrastlar ve çelişkilere götürür. İşte bizim armonimiz Renkli çizilmiş şekillerin uyumu, hareketli kompozisyon uyumudur; Bu şekillerin iç gerekliliğinden kaynaklanan bağımsız bir varlığın varoluşudur. Bundan doğan ortaklıkta "Tablo" adı verilen bir bütünü meydana getirir.

Sadece bu yalnız kısımlar esastırlar. Gerisi (objektif unsurun muhafazası da) önemli değildir. Bu geriye kalan ayrıntı sestten başka şey değildir.

Renkli bir tonun düzenlenmesi, bunun gerekli sonucudur, iç gerekliliğin sonsuz armoniye izin vermesi bazen armonisizliği de beraberinde getirir. "İzin verilen" veya "yasak" düzenlemeler, renklerin şoku bir rengin bir rengin sesliliğinin başka bir rengin sisliliği ile veya birçok renkle kaplanması, bir rengin diğerinin üzerine çıkartan kontrast, renkli lekenin vurgulanması, bir rengin tek renk haline gelmesi, yayılan renkli lekeyi durdurmak için geçmeler, ani kırılmalar, sonsuz bir detayla kaybolan kesin piktural imkanların bir kısmıdır.

Desen ve resimde, objeden uzaklaşarak, soyutlama yolunda ilk adımlar atılarak, üçüncü boyutu atmaya gelinmiştir. Böylece, bir alanda "imaj" (hayâl, temsil, görüntü)

resim olarak muhafaza edilebildi. Bütün kabartman “rölyefler” kaldırılarak gerçek obje soyuta doğru gerçek adımlar tespit edildi ve resim bundan, esasen maddi olan ikinci bir şekil elde edilir.

“...Tuvalde görünmesi gereken alan ideal bir alan üzerinde düz üçgenlerin kompozisyonundan, üç boyutlu üçgenlerden yapılmış bir kompozisyon izleyeni kendinden uzaklaştırabilir. Bu olay iç gereklilikten çıkan bir prensibin basitçe kullanılmasının kaçınılmaz sonudur....

Bu arada unutmamak gerekir düz yüzeyde çizgilerin inceliği ve kalınlığı da maddi alanlar üzerine konarak ve bunların boyayla desteklenmesiyle renk ilerlemesi veya geri çekilmesi ve havada yüzen maddi bir varlık meydana getirebilmesi sağlanabilir.

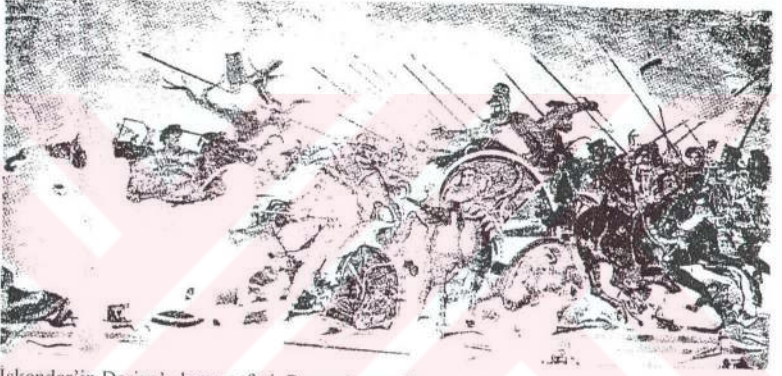
Bütün şekilden, biçime atlama resimdeki örüntülerin her birine fiziksel bir anlatım kazandırmıştır.

Eğir bir imge tasvir ettiği şeyler kendisinden daha yukarıda bir soyutlama düzeyinde bulunur ise o zaman bir “simge” haline geliyor demektir. Simgeler kuram olarak anlatılmak istenen temanın çeşitlenmesine ya da güçlenmesine yardımcı olurlar.

Tabi ki her imge aslında bir şeyi anlatmaya çalışmaktadır. Yani bir simge oluştururlar. Bu durum dolaysız olarak o imgenin başka bir şeyin yerini tutmasıdır. Örneğin bir TAVŞAN göstermeniz gerekiyorsa mutlak bir tavşan resmi göstermeniz gerekmektedir. İlk olarak her örnek ya da örnek taklidi, eğer birisi onu simge olarak kullanmayı yeğlerse bir simge haline gelir.”(Arseven, 1948:96,104) Fakat bu durumda soyutlama eforu hemen tümüyle izleyiciye kalmış olmaktadır. Bu tür simgelerde, simgenin kendisine özgü ve temel özellikleri kolayca ortaya çıkmaz. Bu konuda sanat yapıtları daha başarılıdır. “Popei mozaiki” İ.Ö. 100 dolayları, İskenderun Dairus’a karşı zaferi, “Gerek sanatçının, gerekse ona bu siparişi verenin, İskender’in görkemli savaşını yüceltmek istemiştir. Bu resme bakıldığında zaferin yanı sıra, yenilginin trajedisini de yaşıyabiliyoruz. Yenilgiye uğrayan Pers Kralının çaresizliğini dile getiren Jest Resim (6) savaşın zaferi, yenilginin trajedisini uyumlu bir sahneyle ve karmaşanın gösterdiği ayrı bir sahne ile simgelemiştir. Bu resimler birer sanat yapıtı olduklarından,

ayıklanarak meydana getirilmiştir. Aslında resim ifade edilmek istenen yukarıda saydığımız nitelikler resimdeki şekil, biçim ve renklerin biçimsel özelliklerinin kesinleştirilmesiyle dışa vurulmaktadır.

Resim (6)



İskender'in Darius'a karşı zaferi, Pompei mozaik.

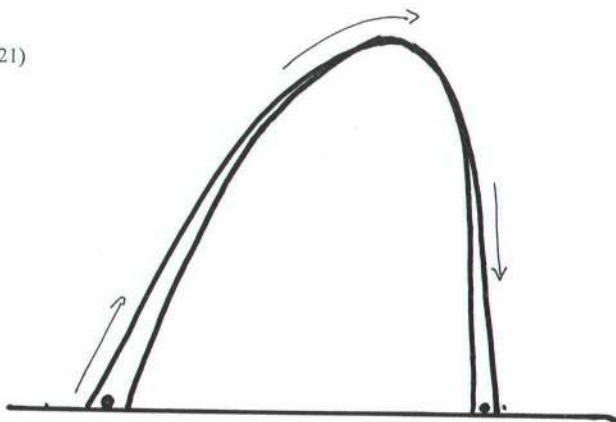
Simgesel işlevler son derece soyut imgeler tarafından da yerine getirilebilirler. Örneğin bir grafik tasarımcının bir etkinliği anlatımında bu etkinliği anlatabilecek kısa ve öz şekil ve biçimler gibi .

Konudaki en yetkin örneklerden biri de geometrik biçimlerin anlatımıdır. Şekil dediğimiz şey aslında biçime dönüşmesidir. Yani simgeler sitemidir. Çeşitli göstergeler kullanılmak yoluyla biçim göstergelerini ve niteliklerini onlara en uygun seslerin yerine koyarak bir yapı içinde göstermektir. Bazen bir şekilde, insanın dinamik öğelerinin çizimler yoluyla görünebilir hale konulmasıyla ifade edilebilir. Şekil (21) Havaya fırlatılan bir taşın yer çekimine koyduğu başarı ve başarısızlığın simgesi olarak gösterilmiştir.

Buradan şu sonuç çıkarılabilir; Bütün tabloyu ikiye ayırmak, alandan alana gitmek (dış ve iç maneviyat) her çeşit dış alan üzerinde inşa yapmak mümkündür; oysa iç alan daima aynı kalır. Tablonun ise kurucu, yapıcı unsurları bu dıştan (görünüşten) alınmamalıdır, fakat sadece iç gereklilikten istenmelidir.

Öte yandan, tabloya bakan kimse orada bir "anlam" bulmaya çok alışmıştır, yani, tablonun değişik bölümleri arasında (Renk, şekil, biçim, iç ve dış maneviyat) arasında bir dış ilişki maddeci devirde hayatın ve dolayısıyla sanatın bütün tezahürleri, yalnızca tablo karşısına geçip orada her çeşit şeyi tabiatın taklidi, sanatçının şekilden, biçime sıçraması vs.) bulmaktan aciz bir insan değil, işten anlayan insan yetiştirdi. Bu kimse, tablonun iç hayatını hissetmeyi, bu hayatın kendisi üzerinde doğrudan etki yapması için, kendisini bırakmayı asla denemez. Görünen imkanlarla gözleri kamaşmış durumdaki iç bakış bu imkanların yardımı ile ortaya çıkan hayatı merak etmez. Biriyle ilgi çekici bir konuşma yaparken o kişi iç dünyasına girmek ister (Tablo anlatımı) . O zaman biçim, şekil, renkten oluşmuş örüntüleri kullanarak bu örüntülerin çıkarmış oldukları sesleri icra edilebileceklerini bu örüntülerin içe çekilmesiyle (anatomik unsur) Muhtaç oldukları dilin dudakların v.s. belirli bir durumu sayesinde ciğere çekilip atılan bir titreşim meydana getirdiklerini (fiziki unsur), kulak zarını harekete geçirerek şuurumuza ulaştıkları (psikolojik unsur) ve bir sinir reaksiyonunu doğurduklarını (fizyolojik unsur) işte bir sanat eserinin izleyiciyle kaynaşması esnasında yarattığı tüm özelliklere sahiptir.

Şekil (21)



Havaya fırlatılan bir taş azalan bir erkle enerji yükselir ve artan bir erkle toprağa düşer
(çözük - düzen)



Bir suyun dalgalı enerji devinimi (çözük - düzen)

Bir sanat eseri önünde bundan değişik bir hareket tarzı göstermemelidir. Böylece eserin o anki soyut tesirine duyarlı olunacaktır. Şüphesiz, zamanla sadece tamamen artistik imkânı veren dış dünyanın şekillerin almaya ihtiyaç duyulmayacaktır. (hüzünlü bir kompozisyonda kırmızı giysinin kontrastı gibi) sonsuz bir güç olabilir. Fakat aynı ahlâki plânda kalmalıdır.

Bu plân varoldukça, renk problemi halledilmiş olmaz. Tabii olmayan” nesneler ve “bunlara uyan renkler kolayca” edebi bir ses elde edebilir; kompozisyonda per masalı gibi etki eder. Seyirci bir efsane havasına girer. Kendini mümkün değildir: “dış” kolayca içi üstün gelir. İnsan asla derinleşmeyi sevmez yüzeyde kalır; bu durum daha az gayret ister. “Gerçekten, hiçbir şey sathi olan kadar derin değildir”. – bataklık çamuru gibi derin “plastik” sanat kadar hafife alınan başka bir sanat yoktur. İzleyici tam efsaneler ülkesine girdiğini zannettiği zaman bir anda çok kuvvetli ruhi titreşimlere karşı bağının etkisini kaldıran ve aynı zamanda rengin etkisini engellemeyen bir şekil bulmalıdır. Bunun için, şekil, biçim, renk tabiatın alınmış nesneler, (Gerek veya gerçek olmayan) hiçbir dış etki veya bir hikâyede belirtilebilecek bir etki göstermemelidir. Mesela hareket dıştan ne kadar sebepsiz ise, o kadar göstereceği etki saf, derin ve içten olur.

Hayâl edilecek en basit ve gayesiz bilinmeyen hareket, kendiliğinden etki gösterir; esrarlı gösterişli bir önem kazanır. Bu etki, bu hareketin dış ve pratik gayesi bilinmediği sürece devam eder. O zaman, saf bir etki eder. Ortak yapılan herhangi bir basit çalışma (ağır bir yük kaldırma hazırlığı gibi), sebebi bilinmediği zaman acayip ve esrarlı, dramatik, çarpıcı bir önem kazanır, İrade dışı olarak başka bir dünyaya ait şekilde varlıkları görme çarpılmış bir duruma gelinir. Aniden sihir biter, birden akli açıklama ortaya çıkar ve önümüzde oynanan anlaşılması güç şeyin şifresi çözülür. Basit bir hareket, hiçbir dış etkinin sebep olmayacağı çok imkânli muazzam bir hazineyi saklar. Bu soyutlama bir düşüncenin içine girildi mi daha çok hissedilir. Bu düşünceler hayatın faydacı materyallerinden insanı koparır.

Her zaman sanatta; sanat eserindeki hayaller akla yol gösterir. Ahlâklılık olmak, daima düzen, birlik ve doğruluk gerektirmiştir. Oysa ki düzensizlik, birliksizlik te bir yaratım değeridir.

SONUÇ

İmgelerin gösterilenleriyle olan farklı ilişkilerini kıyaslamak ve bu ilişkileri açıklığa kavuşturmak amacıyla, onların sahip oldukları üç farklı işlevin açıklığa tekrar getirelim. Renk, şekil, biçim bu elemandan imgelerin bu üç farklı işlevi üzerinde durulmuş, Renk, Şekil, ve biçim tanımları literatürde oldukları gibi yer almışlardır. Uydurulmuş bölümde resimdeki üç vasitanın bizde yarattığı şematik anlamlarını tartışıp, onları salt işlevleri açısından incelenebilir.

Yukarıda belirttiğimiz üç tanım: Ren, şekil, biçim değişik türdeki biçimlerin oluşturduğu kavramlar basit olmayıp anlatmak istedikleri kavramların kılıfına girerler. Örneğin bir fotoğraf ya da karikatür bu üç işlevden her birini ya da birinin görevini yerine getirebilir yada bir saf biçim birden fazla işlev yerine getirebilir. Kural olarak, imge bu üç olasılığı bir kural olarak, imge bu üç olasılığı bir kural olara, imge algı işler için meydana getiriliş olduğu açıkça belirlemeyebilir. Örneğin, üçgen şeklindeki bir işaret hem bir tehlike işareti hem de bir dağ resmi ya da hiyerarşi simgesi olabilir. Burada biz imgelerin bu türden fonksiyonları ne denli iyi ya da kötü bir şekilde yerine getirdiklerini incelemiş bulunmaktayız.

Bir imgeyi “şekilden, biçime” götürebilmek için imgenin görsel karakterini açıkça göstermeksizin, bir içeriğin yerini hangi ölçüde tuttuğunu belirtmek gerekir. Aslında, bir görsel imgenin yüzde yüz, bir oranda bir gösterge olması ve bunun dışında başka hiçbir şey olmaması olanaksızdır. Mutlaka birşeyin göstergesinde o şeye ait bir tasvir olacaktı. Belki sadece alfabenin iki harfi en saf halleriyle bir gösterge olarak kabul edilebilirler fakat sırf tek başlarına kesin bir olgu ifade belirtmezler. “E ve L” bu şekiller bir birinden bağımsız durumda bir araya geldiklerinde kendileri yerine tuttukları olgular dışında başka bir olguyu göstermiş bir tavır sergilerler. Yani karşımıza bu şekilde çıkmalarının nedenleri vardır. Şekil olarak gösterdikleri içeriklere benzemezler (EL) çünkü kural olarak daha ileri ölçüde bir belirtme, özgün önermenin gerekliliğini bozacaktır. Diğer taraftan imgelerin, gösterimin dışında başka bazı ihtiyaçlardan doğan bazı görsel nitelikleri de içerdikleri anlaşılabilir bir durumdur. Yani karşımıza bu şekilde çıkmalarının nedenleri vardır. “1926’da yapılan uluslar arası trafik işaretleri kongresinde” örneğin tehlike ifade eden tüm trafik göstergelerinin mutlaka üçgen şeklinde olmaları kararlaştırılmıştır. Burada üçgen şeklinde bir göstergenin, örneğin bir

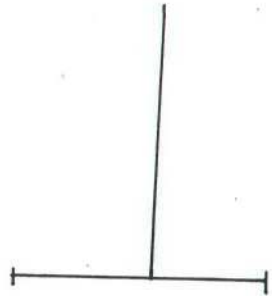
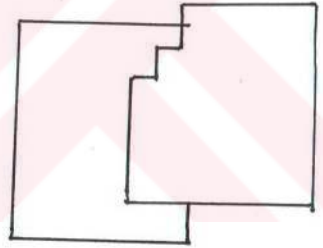
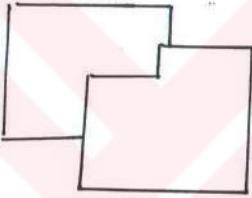
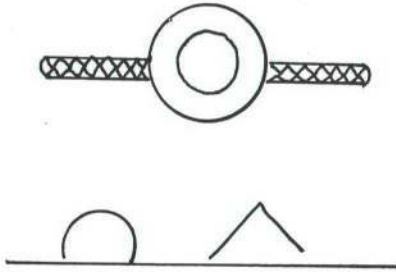
daireye oranla daha fazla tehlike ifade edebileceği düşünülmüş olabilir. Fakat aslında üçgenin seçilmesinin asıl nedeni bu göstergenin trafik göstergelerinin tümünden farklı bir şekli olması ve bu nedenle de süreçler tarafından diğer işaretlerle arasından kolayca tanınabilir bir vasıfta olmasıydı. Yazı dilinde de sözcükleri gösteren harf topluluklarının aynı şekilde bir tür “ayrım-lama ve diğerlerinden farklılaşma” şeklindeki amaçları yerine getirdiklerini söyleyebiliriz. Bu nedenle de, sözcükler ve harfler aslına birer göstergedir diyebiliriz. Fakat, sözcüklerin çoğu aslında bu işlevlerini yerine getiremezler, çünkü dil dediğimiz şey akılcı bir şekilde değil, kendiliğinden rastgele ortaya çıkar ve bir rastlantısal, şekilsiz ve belirgin olmayan biçimlerin doğmasına yol açar.

Resim oluşturan unsurlar (renk, biçim, şekil) bazen tümüyle belirsiz ve anlamsız olabilir. Örneğin; Perspektif kurallarının cisimlere etkisi de biçimlerin fiziksel olarak etkiler. Şekil (22)

Şekli tekrar gözden geçirirsek gözümüzde ve zihnimi de oluşturduğu etki bir birinin tamamlayıcısı olarak görülür “Bisiklete binen bir Meksikalı” Burada belki de anlamın oluşması için geçen uzun süre içinde, birşeyin nesnelerin algılanması ve deneyimlerin kavramlara dönüşmesiyle bağlantısı kurulur. Bu nedenle ilk algılamadaki şekil bütünlüğün anlam yani ilk algılama daireler ve dikkörtgenler olurken kavram belirtildiğinde ikinci kavramın oluşumuna yol açar. Bu tür eksiklik örnekleri dışında , gösterge sistemlerinden çoğunun, söyle ya da böyle gösterge işlevlerinin yerine getirdikleri ve karakteristiklerinde doğru olarak seçtiklerini ve seçilmekte olduklarını söylemek mümkündür. Eğer K. Lorenz’in “içsel boşalım mekanizmaları” (biyolojide) kuramını doğru kabul edersek, Lorenz’in de dediği gibi; bu görsel uyarıcılar (yani göstergeler), şekillerinin basitliği şeklin, biçime sıçraması renklerin dolayısıyla, doğadan olan herşeyden kolayca ayrılabilir. Ayrıca her an aynı anlamda karşımıza çıkmazlar. Bu nedenle de çevredeki başka herhangi bir nesneyi vurgulayabilirler bu durum uzay orietansyonu durumuna bağlanabilir.

Salt yerine tutukları şeylere yapılmış birer referans durumunda oldukları için göstergeler yalnızca birer dolaylı medya örneği olarak kabul edilebilirler. Analojik olmadıkları için, kendi bütünlükleri içinde bir medya olarak kullanılmazlar.

Şekil (22)



İmgeler kendilerinin de aşağısında bir soyutlama düzeyinde yer alan şeyleri tasvir ettiklerinde “resim” olarak kabul edilirler. Resim tasvir etmekte olduğu bir nesne ya da aktivitenin özgün niteliklerini, yani o şeye ya da oluşuma ait renk, biçim, şekil hareket gibi özellikleri kavrayıp belirli bir biçim içinde gösterdiği zaman “resim” haline gelir. Resimle tam olarak, yani yüzde yüze varan bir oranda taklit değildir. Resim değince bu tanımdan ait olduğu modelden rastgele eksikliklerle ayrılan, gerçeğe uygun kopyalar oluşturur.

Oluşturulan biçim şekil, transferi de alıcı konumunda bulunan izleyici her zaman aktif durumda ve şekil, biçim atlamasında dayatı rolünde bulunan sanatçının dünyasını çözmeye çalışsan ve bulmaca parçalarını yan yana getiren bir çözücü durumundadır.

Bir resim varlığını son derece birbirinden farklı soyutlama düzeyinde sürdürebilir. Örneğin bir fotoğraf ya da 17. Yüzyıl Hollanda peyzaj resmi belki de ilk bakışta hakikate benzeyebilir. Ama daha dikkatle resme bakıldığında; rafine bir şekilde seçici, bazı ayrıntı ve öğeleri dışarıda bırakıcı, ele alınan sujeye ait bazı özel nitelik ve değerli ön plana çıkarıcı olduğu fark edilecektir.

Diğer taraftan, ressam Piet Mondrian'ın tamamıyla taklit dışı ve geometrik örüntülerden oluşan bir resmi, aslında bir bakıma yapılaş amacı da olan New York'un Broadway semtindeki karmaşayı anlatıyor olarak görmek gerçektir. Yani bir ağaç ya da bir insan figürü anlatıyor olarak görmek gerçektir. Yani bir ağaç ya da bir insan figürünü, birkaç soyut daire oval şekil ve düz çizgilerle oluştururlar.

Soyutlama; “Bir resmin tasvir ettiği şeyi aynı zamanda yorumlamasıdır. İnsan zekasının bu mükemmel buluşu, yarım ya da eksik bırakılmış bir gösterim biçiminin izleyiciye boş bırakılmış parçaları doldurma fırsatı vereceği şeklinde özetlenebilecek bir yaklaşım tarafından kesinlikle anlaşılmayan birşeydir. Eğer bu doğru olsa idi o zaman en basit şekilde çizilmiş bir karikatürün izleyiciden böyle bir katılım olması gerekirdi. Böylelikle var olduğu sayılan eksiklik giderilmiş olurdu. Oysa soyut dediğimiz şey, asla “eksiklik içermek” demek değildir. Bir resim herşeyden önce görsel nitelikler hakkında yapılan bir bildiridir. Bu tür önerme ya da bildirim, soyutlamanın her düzeyinde, kendi içinde tamamlanmış olacaktır. Elbette, eğer resim sanatçı tarafından özellikle yarım bırakılması izleyeni tavlama amacını tamamlar.

Neyse ki yarım, eksik yapılmış bir resim hiçbir izleyici tamamlamaya kalkışmaz. Bir karikatür kesinlikle çizilmiş olduğu soyutlama düzeyinde algılanır ve anlaşılır. İmgelerdeki bu çok güçlü hayatiyet, izleyicinin ona yaptığı eklemelerden değil tam tersine, yalınlaştırılmış çizgi ve rengin çok yoğun görsel dinamiğinden doğmaktadır. Böyle resimlerdeki, kendine özgün soyut niteliğin, ele aldıkları konuları fiziksel gerçeklikten ayırdığı bilinmektedir. Geometrik örüntülerden oluşmuş resimler fiziksel maddeler yer çekiminin baskısından kurtulmuş özgürleşmiş ve iç güdülerle meydana gelmiş örüntüler anlatımı daha da güçlenmiş bir biçimde izleyiciyle bütünleşmektedir.

Figürün öz anlatımına yapılan ani bir saldırı, karşılığını yine o oranda soyut bir yüzle ifade etmeye çalışır. Başka bir deyişle bu tür dışa vurum anlatımlardan “generic” bir nitelikte ilgili olduğu söylenir.



ADLAR DİZİNİ

A - Van Dyak , 45
Barkdey., 35
Canyona, 32
Cezanne - 35
C, G.della Skala, 23
C, harles Morgan, 21
C, Brantona, 4
Dante, Alghien, 23
D.W. Ross
Eugene Fromentin, 22
Emile, Durkeim, 21
Gaetano, Kanizsa , 27
Gestalt, 8
Goethe, 3,32
Homero, 10
K.J, Van Amin, 3
Kotzebu, 3
Lazarius, 22
III Leon, 22
Manet, 4
Malevitsch, 20
Mitland, 40
Novgard, 10
Paul Guillevne, 8
Paul, Klee, 3,6,16,32,34,36
P. Picasso, 6,16
Rafael, 10
Rene Magritte, 4,5
Sporkenbroke, 21
Stravinski, 21
Wasilli Kondiski, 15,40

KAYNAKÇA

- AFŞAR Timuçin, Gerçek Düşüncenin Gelişimi, De Yay. Ankara, 1986.
- ARSEVEN C. Esad, Sanat Ansiklopedisi, II cilt, Milli Eğt. Basımevi, İstanbul, 1948.
- AYVAZOĞLU Beşir, İslam Estetiği ve İnsan, Çağ Yay., İstanbul, 1989.
- BERGSON Henri, Çev., YETKİN S., Estetik ve Ana Sorunları, Ak Basımevi, İstanbul, 1997.
- BİGALİ Şeref, Resim Sanatı I. Cilt, Ankara, 1984.
- CORMON Louis, Çev. PARTOKAL Hüsam, Psikanaliz Açısından Çocuk Eğitimi, Cem Yay. İstanbul, 1988.
- Doç. Dr. GENÇ Adem, Yrd. Doç. SİPAHİOĞLU A., Görsel Algılama, Sergi Yayınevi, İzmir, 1990.
- ERSEVEN Celâl, Sanat Ansiklopedisi, Cilt II., s. 785 M.E.B. Basımevi, İstanbul, 1948.
- FAUCAULT Michel, Çev. HİLAV Selhattin, Bu Bir Pipo Değildir, Y.K.Y. Yay. İstanbul, 1997.
- FREUD Sigmund Çev., SİPAL Kamuran, Kitle Psikolojisi, Cem Yay., İstanbul, 1998.
- FREUD Sigmund, Psikanaliz Üzerine, Cem Yay., İstanbul, 1998.
- GOMBRİCH, E. H, CEMAL Ahmet, Sanat ve Yanılsama, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
- GORDON Johnston, Resim Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- İPŞİROĞLU N, İPŞİROĞLU M, Sanatta Devri, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- İPŞİROĞLU Nazan, Alımlama Boyutları ve Çeşitleri, Papirüs Yay, İstanbul, 2000
- İRWIN Edman, Çev., OĞUZKAN Turhan, Batı Klasikleri Sanat ve İnsan, Milli Eğt. Bas., İstanbul, 1992.
- KAGAN M., ÇALIŞIR A., Estetik ve Sanat Dersleri, İmge Yayınevi, Ankara, 1993.
- KANDİSKY W, Sanatta Maneviyat Üzerine, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
- KINAY Cahid, Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1993.
- PESSERON Rene, Çev., TANSUĞ Sezer, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
- PETROW Grigoriy, Çev., AYTUNA Hasip, Sanatçılar ve Üstün Yapıtları, İnkılap ve Aka Basımevi, İstanbul, 1979.

SAN İnci, Sanat Eğitim Kuramları, Tan Yay., Ankara, 1983.

STORE Anthony, BABACAN İpek, Yayınevi Yay., İstanbul, 1992.

TUNALI İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitapevi, İstanbul. 1992.

TURANİ Adnan, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992.

YETKİN S. KEMAL, Estetik Ana Sorunları, İnkılâp Yayınevi ve Ak Basımevi, İstanbul, 1997.

Y.C. YERİNDİÇİLERİN MÜHÜRÜ
BOKS/MARTASYON MİMAR